CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 9 1987–88

Department of Italian, UCLA

CARTE ITALIANE

A Journal of Italian Studies

Volume 9 1987-88

Department of Italian, UCLA

Carte Italiane, edited by graduate students of UCLA, is published annually under the auspices of the Department of Italian and largely funded by the UCLA Graduate Student Association. Typescripts in English or Italian in all areas of Italian studies, must follow the guidelines of the *MLA Handbook* and be submitted in duplicate by February 15 to:

Editor, *Carte Italiane*
UCLA Department of Italian
340 Royce Hall
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024
tel: (213) 825-1940

Articles are indexed in the *MLA International Bibliography*.

Subscription rates of *Carte Italiane* are $6.00 to individuals and $8.00 to institutions (US funds). Overseas subscribers please add $1.00 for shipping.

[ISSN 0747-9412]

Contents

Foreword

Thanks to the UCLA Department of Italian, to the Graduate Student Association, we are happy to present this year's model of *Carte Italiane*.

In keeping with past tradition we have included an interview with a noted figure in Italian culture. The conversation with Paolo Volponi, Italian writer and poet, took place in April here at UCLA after Senator Volponi's talk on "Letteratura e Politica". We thank Francesca Santovetti for her work on the interview.

We would like to thank our colleagues on the Editorial Board, past editors of *Carte Italiane*, our chairman Franco Betti, professor Marga Cottino Jones, Raffaella Deorsola, Calvin Graves and Therese Lee, and Cynthia Craig.

We hope you enjoy this year's issue.

The Editors

Carlo Celli and Elisa Liberatori Prati

Conversazione con *Paolo Volponi*

di Francesca Santovetti, con Carlo Celli e
Elisa Liberatori Prati

Paolo Volponi, poeta e romanziere di fama internazionale (*Antica Moneta* 1955, *Le Porte dell'Appennino* 1960, *Memoriale* 1962, *La Macchina Mondiale* 1965, *Foglia Mortale* 1970, *Corporale* 1974, *Il Sipario Ducale* 1975, *Il Pianeta Irritabile* 1978, *Il Lanciatore di Giavellotto* 1981, etc.), dopo una lunga carriera di dirigente—a fianco di Adriano Olivetti alla Olivetti, e poi alla Fiat—è oggi senatore eletto nel collegio della sua città natale, Urbino. E' stato tra le voci più accese e consapevoli del dibattito su « Letteratura e Industria », vivo e stimolante in Italia, negli anni '50 e '60, insieme a, tra gli altri, Bianciardi, Calvino, Leonetti, Mastronardi, Ottieri e Vittorini; e ha collaborato e collabora a importanti giornali e riviste italiane, tra cui *Il Corriere della Sera* e *Alfabeta*. Vive tra Roma, città dove occupa un seggio per la Sinistra Indipendente, Urbino, la « sua » città, e Milano, la città dove risiede la sua famiglia.

La conversazione che segue ha avuto luogo in aprile a UCLA subito dopo una informale conferenza dello scrittore sul tema: « Letteratura e Politica ». Volponi era infatti negli Stati Uniti per un lungo giro di incontri nelle maggiori università Americane (Yale, Berkeley etc.), e per intervenire ad un simposio, dedicato alla sua figura di intellettuale, poeta e romanziere, dall'annuale convegno dell'American Association for Italian Studies svoltosi lo scorso aprile a Provo, Utah (Brigham Young University).

URBINO

SANTOVETTI: Per saperne di più su Volponi partiamo da Urbino: Urbino non solo come punto di partenza biografico e affettivo ma anche come città modello, progetto di vita, mirabile ed indovinata scelta intellettuale, che nasce quale risultato della collaborazione tra artigiani, idraulici, ingegni, intellettuali, ed è subito una « città visibile ». Ci parli di questa affezione e di questa idea di Urbino come città « importante », da contrapporsi invece al suo discorso contro l'unità d'Italia.

VOLPONI: Importante, non molto. Bella, emblematica dell'Italia. E' un punto « vero » della storia italiana. E' una delle sedi del Rinascimento: è la città dove, alla metà del XV secolo, per la prima volta si costruisce un palazzo, mentre fino a quel momento si costruivano ancora castelli, cioè merli, torri, torrioni di difesa, trabocchetti. Era importante allora; tant'è vero che all'inizio del '500, quando il Valentino comincia a conquistare l'Italia con l'idea di unificarla e di diventare lui il « re » d'Italia—e magari fosse riuscito, perché almeno avremmo avuto una unità fatta nel '500—, viene a conquistare, Camerino e Urbino, perché appunto era un punto decisivo, anche por comè posto geograficamente, tra il nord e il sud. Urbino ha avuto una grande civiltà nella seconda metà del '400: da questa grande civiltà, che è fatta da Laurana, da Piero della Francesca, dal duca Federico, da Francesco di Giogio Martini, nasce Raffaello addirittura, che è figlio di uno dei pittori della corte di Federico, Giovanni Santi, un onesto pittore....E nasce Bramante nel territorio di Urbino, quello che rinnoverà l'architettura classica, in sostanza. Poi, dal '600, Urbino comincia a decadere: decade tanto che ci nasco io insomma, qualche secolo dopo.

SANTOVETTI: E la Biblioteca di Urbino?

VOLPONI: La Biblioteca di Urbino è la più bella del mondo, è stata messa insieme come da Paul Getty questo stupendo museo di Malibu. A Urbino il duca era un umanista oltre che un guerriero. Era un capitano di ventura che aveva un grande soldo, un forte stipendio, e lo investì appunto costruendo questo palazzo e facendo queste collezioni; avendo questi grandi artisti al suo servizio e facendo questa collezione di grandi libri: per cui aveva manoscritti preziosi, libri illustrati e miniature favolose che oggi sono la parte centrale della Vaticana.

SANTOVETTI: Perché?

VOLPONI: Perché verso il 1640 un grande prete tedesco ha visto questi libri e ha detto: « Ma perbacco, sono i più belli del mondo! »....Forse li ha salvati perché non so che fine avrebbero fatto in Urbino, seguendo la decadenza di Urbino nel '700. In Urbino è rimasto poco. E' rimasto intatto il palazzo; sono rimaste intatte le porte del palazzo, che sono bellissime tarsie su disegni di Signorelli e anche di Botticelli....Così io, nato a Urbino, questo clima l'ho sentito, questo palazzo l'ho visto. Una città viva, una città in qualche modo frequentabile; una città che ancora da' uno spazio, cioé la possibilità di un intervento anche sul piano sociale, sul piano delle relazioni, dei rapporti....Una città in decadenza ma con ancora un suo ordine anche morale, e un suo ordine anche riflessivo, mentale.

SANTOVETTI: Urbino così da luogo d'affezione diventa modello e poi oggetto di nostalgia e rimpianto. E così la persona-Volponi viene condizionata —e sarà sempre condizionata— spazialmente e geograficamente da questa esperianza.

VOLPONI: Certamente.

ROMA

SANTOVETTI: Mi pare interessante il confronto, anche antagonistico e lacerante, di Urbino con Roma. Roma sembra un esempio semmai da fuggire, quando Moravia, il più « grande » scrittore italiano vivente, viene da lei definito una persona un po' chiusa nell'ambiente e dall'ambiente romano.

VOLPONI: Io non so se questa distinzione che lei sta facendo sia vera. Forse in questi discorsi mi lascio andare. Con Moravia ho avuto sempre un rapporto amichevole e aperto, affettuoso. E così con gli altri che erano intorno a lui, e così con Pasolini. La Roma che si rifiuta, la Roma dell'antagonismo, la Roma che crea polemiche è casomai la Roma della politica, la Roma di un certo potere politico.

SANTOVETTI: Potere per il potere?

VOLPONI: Potere autocratico, che è piuttosto fastidioso e pesante. E' la Roma delle indulgenze, del tutto uguale a tutto, dove ogni cosa, in

fondo, alla fine, si perde; dove c'è poi anche pregiudizio, e allo stesso tempo, così,....indifferenza. Milano è una città in certo modo più consapevole, più ordinata, certamente più produttiva. Io a Milano penso al *CityBar*, una cosa milanese che però era un'abitudine fiorentina: metà di quelli che frequentavano il *CityBar* veniva dalle *Giubbe Rosse*, Montale, Bo, Ferrata....

SANTOVETTI: Era però una stagione successiva.

MILANO

VOLPONI: Era una stagione successiva, certo. Poi Milano ha avuto un grande momento invece negli anni '50 e '60. Perché allora era la Milano che costruiva, che inventava; la capitale morale dalla quale veniva fuori la capitale europea dell'Italia. Dalla quale veniva fuori la speranza di una Italia industrializzata, di un'Italia moderna, di un'Italia senza più miseria, senza più abbandoni, delusioni, senza più appunto le piaghe storiche della desolazione e della miseria del mezzogiorno, e di zone agricole del paese. Una città che stabiliva il modello nuovo della vita del paese, che abbandonava la vecchia cultura rurale e affermava la cultura industriale: ecco il sogno e la speranza di Vittorini. C'era di bello a Milano sulla fine degli anni '50, e nei primi anni '60, che anche uno come me —ero un modesto dirigente della Olivetti, andavo a Milano il week end— poteva incontrare tutti quelli che contavano. Potevano essere degli incontri, delle cene, delle mostre, delle manifestazioni in libreria, degli incontri alla casa della cultura, ai quali era presente —non so— Pirelli; Vittorini; musicisti; giornalisti del *Corriere*; i grandi capi della editoria milanese; tutti insieme....C'era questa societa' che cresceva e si maturava. Oggi non è più così. Milano è stata in gran parte abbandonata da quelli che l'hanno fatta. Oggi i milanesi importanti non si incontrano più a Milano.

SANTOVETTI: Fanno parte del mondo della moda, magari.

VOLPONI: No, quelli sono già un'altra ondata, una generazione molto successiva.

SANTOVETTI: Ma sono « importanti » adesso.

VOLPONI: Sì, sono importanti. Ma quelli non li conosco.

L'UNITÀ

SANTOVETTI: L'unità d'Italia come fatto drammatico. Come avrebbe visto una sistemazione nazionale un po' meno inadatta e drammatica?

VOLPONI: Bè, il grande modello è quello leopardiano e poi quello di Cattaneo. Il federalismo, in sostanza. Che era e vuol dire il rispetto delle culture: unificazione senza il prevalere di uno stato sugli altri, ma con l'armonica integrazione dei vari stati. Con l'espressione di tutte le varie civiltà, culture, speranze, che erano state anche delle grandi capitali. Non dimentichiamo che cosa è stata Palermo, una grande capitale. E Napoli, non dimentichiamo l'illuminismo napoletano; non dimentichiamo l'industrializzazione napoletana. Noi pensiamo solo ai Borboni come ce li ha dipinti il Risorgimento, anzi l'esegesi fatta dagli storici del Risorgimento, gli storici della monarchia: Napoli era meglio. Quindi io penso ad una unità che fosse il frutto della unione delle qualità italiane, delle culture italiane, insomma.

SANTOVETTI: Non una monarchia «militare».

VOLPONI: Non su modello napoleonico, con le prefetture e con un centro duro che si impone. Guardi anche tutte le operazioni culturali, anche le operazioni urbanistiche che sono state fatte dalla monarchia, in sostanza. Roma, i quartieri dei piemontesi, la costruzione dei ministeri....: sono stati dei veri e propri disastri sul corpo della città. E per esempio, per fare un caso, in Calabria la monarchia arriva e costruisce sì qualcosa — fa delle scuole —, ma fa i licei, le scuole dove formerà una classe dirigente a sua immagine. Cioé cominciando a scremare appunto dai potenti locali quelli che saranno i quadri della nuova nazione. Non fa le scuole elementari, non fa le scuole per il popolo. E anche investimenti, non ne fa. Le caserme, gli ospedali, i carceri, le scuole, sono tutti in vecchi conventi, in vecchie chiese, in vecchi monasteri, in vecchi palazzi nobiliari....La monarchia non fa una politica di innovazioni: sì, fa delle ferrovie, ma è un modo di tenere sotto controllo la situazione. Non c'è un progetto di sviluppo vero del paese. Manca. E nella letteratura si sente. La letteratura è regionale anche per questo. La letteratura è avvilita, dolente, protestataria: ma non c'è la speranza dell'unità. Dov'è il romanzo italiano che guarda all'unità d'Italia come grande crescita, come un progetto generale? Non c'è. Verga di cosa

parla? Anche gli altri scrittori importanti in quel momento parlano sempre di fatti che sfuggono a questo regime politico.

LETTERATURA LAVORO

SANTOVETTI: Lei ha parlato di letteratura come lavoro complementare; come lavoro non definito e non chiuso: a noi interessava a questo proposito la sua carriera alla Olivetti.

VOLPONI: Io ho lavorato dal '50 al '71 all'Olivetti, facendo una carriera di dirigente industriale.

OLIVETTI IERI

SANTOVETTI: Con Adriano Olivetti.

VOLPONI: Con Adriano Olivetti fino al '60. Posso dire e ho sempre detto che ho due maestri: Adriano Olivetti e Pier Paolo Pasolini. Adriano Olivetti era un vero industriale nel senso della ricerca, della invenzione, della innovazione. Poi, dal '60 al '71, ho fatto una carriera da dirigente, fino a diventare il capo della direzione delle relazioni aziendali — che vuol dire — il capo del personale di tutto il gruppo. Sono venuto anche in America a fare i miei lavori nel '68. Fino al '71, quando mi sono scontrato con il presidente della Olivetti e sono uscito. C'è difatti un intervallo molto pesante nella mia produzione letteraria, tra il '65 di *La Macchina Mondiale* e il '74 — sono nove anni — di *Corporale*. Non è che io abbia messo nove anni a scrivere *Corporale*: è che io ho messo molti di quei nove anni al servizio totale della Olivetti, credendo onestamente che l'industria potesse essere veramente uno strumento di modernizzazione del paese.

SANTOVETTI: In questo senso ha costituito per lei una grande delusione?

VOLPONI: Sì, in questo senso mi ha poi deluso.

OLIVETTI OGGI

SANTOVETTI: Come giudica l'Olivetti di De Benedetti oggi?

VOLPONI: La giudico come uno che guarda la borsa: non so più cos'è industrialmente. Non so quanta ricerca faccia: quante invenzioni e che forza abbia nella ricerca e nella produzione. So che compra in giro nel

mondo, assembla e vende: è un grosso fatto finanziario. Quanto sia un centro di cultura, di formazione di nuove strategie tecniche, quanto sia un modo nuovo di produrre, non lo so. Mi pare che sia più un centro finanziario che un centro industriale.

MECENATISMO e INDUSTRIA

LIBERATORI: Vorrei fare una domanda sempre a proposito di industria. Il mecenatismo industriale è un fenomeno che forse stiamo importando dall'estero e, in ogni caso, sta prendendo piede in Italia: come lo vede? E' vero? E' falso?

VOLPONI: E' vero. Per certi aspetti anche interessante. Se penso in fondo alla lezione di Olivetti, ha prodotto moltissimo. Io direi che la psicoanalisi, la sociologia sono entrate in Italia attraverso le iniziative di Olivetti, i libri che ha stampato Olivetti, la casa editrice che Olivetti aveva istituito e che si chiamava Edizioni di Comunità. Olivetti ha fatto molto per la cultura italiana. Ha fondato un giornale che si chiamava l'Espresso, per esempio. Ha dato i soldi per il premio Viareggio; ha fatto molto. Io non sono nemmeno del tutto contrario alle sponsorizzazioni un po' più brutali che si fanno oggi, per restaurare un monumento o per salvare un determinato edificio. Voi sapete che anche l'Olivetti di adesso fa operazioni di questo genere: i cavalli di bronzo di Piazza San Marco a Venezia; gli affreschi di Masaccio a Firenze....Però io vorrei che queste sponsorizzazioni fossero combinate con lo stato; fossero all'interno di un programma portato avanti dal ministro dei beni ambientali e culturali, al quale l'industria desse una mano, sovvenisse, assumesse certe parti. Invece l'industria fa da sola, fa come vuole ....L'industria interviene brillantemente e prende il pezzo più bello: i quattro cavalli di Venezia, perchè poi, quando vengono fuori, nel mondo, sembra che siano stati fatti dall'Olivetti. E prende gli affreschi di Masaccio perchè in quel momento anche Masaccio diventa un dipendente Olivetti. Però, io non sono contrario, ben vengano certe operazioni....Ma vorrei che fossero combinate, che il Ministero potesse fare un quadro e dicesse alla Olivetti: « Senti, prendi i quattro cavalli, ma prendi anche — che so — un monastero che c'è in Basilicata, meno illustre, meno famoso, e ci dai i soldi per mettere a posto anche quello. » Non solo i « fiori all'occhiello », ma anche l'abito, il vestito, il corpo.

PASOLINI

SANTOVETTI: In un suo articolo dedicato alla figura e all'opera di Pier Paolo Pasolini ho letto che Pasolini la spingeva a scrivere, e le diceva: « Guarda che un libro lo si può scrivere, non c'è bisogno di essere delegati dalla cultura per farlo, di avere avuto 8 all'esame di maturità per cominciare. Il problema è di avere l'ansia di scrivere, di possederne l'esigenza interna, il tema, la forza, l'indignazione. Anche tu scriverai un libro. » Poi, lei ci confessa che si è liberato per gradi di certe ansie, di certi complessi di colpa per questo liceo che non era stato brillantissimo, e ha cominciato a scrivere, diciamo così, « ufficialmente ».

VOLPONI: Pasolini è stato quello che mi ha messo le dita sulla pagina dicendo: « Qui va bene e qui va male ». Io non sono uno studioso. Non lo sono mai stato. Io sono uscito male dalle scuole. Se io ho scritto, ho scritto perchè avevo da lamentarmi, ed esprimevo sofferenza. La scrittura mi serviva per capire anche me stesso, per conoscere. Per aggredire, per trovare un rapporto con quello che avevo intorno: con Urbino, debbo dire. Le mie prime poesie, infatti, quelle del '48, non hanno luoghi, sono astrali; la terra è una piattaforma verso l'universo, il mondo, lo spazio, l'aria, le stagioni, i frutti, le varie bellezze. Ma non c'è niente. Non c'è neanche una città ancora. Chi mi dà coscienza poi della città, dei luoghi, del rapporto con queste cose, è l'insegnamento di Pasolini. Il suo insegnamento è stato costante per me. Direi almeno fino al '72, '73. Abbiamo poi avuto alcuni scontri su *Corporale*.

SCRIVERE

Per precisare meglio quello cui si accennava prima, ricordo che un giorno ero a casa di Pier Paolo, seduto con lui ad un tavolo che era il suo tavolo di lavoro. E lui correggeva le bozze di *Ragazzi di Vita*. Io ero vicino a lui, l'invidiavo e dicevo: « Pensa, Pier Paolo, adesso esce il tuo romanzo. Un romanzo; scrivi un romanzo che avrà successo. Pensa, Pier Paolo, quanti ti leggeranno, le recensioni, vincerà certi premi.... »(Allora in Italia c'era una gran fame: CHI scrive un romanzo....Il NUOVO romanzo....QUALE romanzo etc.) E lui ha alzato la penna, mi ha guardato, poi ha alzato il dito — sempre questo indice destro, così, con un atteggiamento sempre da maestro, veramente un po'evangelico —, e fa: « Ma va' » battendomi amichevolmente sulla

spalla « che una volta anche tu lo scriverai un romanzo.... » Questo era nel '55. O '54. A me allora sembrò una frase augurale, amichevole, per consolare un amico che soffre, insomma. Però quand'è che ho scritto un romanzo? Quando ho trovato l'esigenza di farlo, e l'indignazione, nel mondo della fabbrica di fronte alla sofferenza di quelli che non erano pronti per la fabbrica, che erano contadini e si trovavano improvvisamente il camiciotto del lavoro forzato sulla schiena.

OFFICINA

SANTOVETTI: Come si può descrivere a questo punto l'esperienza della fondazione di *Officina*, con Pasolini, Leonetti e Roversi, e la polemica contro l'ermetismo?

VOLPONI: Vede, l'esperienza di *Officina*, per me è....

SANTOVETTI: Periferica?

VOLPONI: Sì, periferica. Io sono marginale, non sono la mente di *Officina*. Chi ha progettato *Officina*, chi l'ha indirizzata, sono loro tre. Io anche andavo alle loro riunioni perchè ero amico di tutti e tre. E perchè stavo bene con loro. Avevamo vari motivi di interesse per stare insieme. Io ho scritto un poemetto — « La paura » — che appunto è dedicato a loro tre, perchè una volta a Bologna siamo andati in gita al Santuario di San Luca con una funivia. E su questo ho scritto una poesia che non è tra le mie più brutte. Ora, l'esperienza di Officina è la loro: io l'ho fatta come uno che seguiva il movimento.

SCRIVERE

CELLI: Abbiamo sentito il suo parere sulla politica, l'industria, però abbiamo sentito poco sui suoi libri....

VOLPONI: Dei miei libri....Io non parlo volentieri.

CELLI LIBERATORI SANTOVETTI: Li scrive volentieri?

VOLPONI: No, non li scrivo nemmeno tanto volentieri....Li scrivo, ecco, doverosamente. Doverosamente. Volentieri, un po' meno.

SANTOVETTI: Avvertiamo sempre quest'ansia....L'esigenza di scrivere nasce dall'ansia?

VOLPONI: Io voglio bene ai miei libri: però, ritengo una cosa: che non siano falsi e inutili. Mi basta questo: che abbiano un minimo di verità e anche di utilità.

INDIGNARSI

LIBERATORI: Di che cosa si indignerà lo scrittore nuovo italiano?

VOLPONI: Non è che la scrittura venga solo dall'indignazione....La mia paura è che lo scrittore non si indigni più tanto, ma che si allinei, si adatti, che magari si lamenti, o che si esalti, ecco....Per indignarsi, ragioni ne avrebbe molte: perchè la nostra è un po' una democrazia non dico tradita, ma, insomma, poco attenta. Da noi c'è una notevole libertà: individuale, personale, sociale; grandi libertà ci sono nel paese, è vero, però ci sono ancora dei grandi condizionamenti. Non credo di essere banalmente politico a dire che mi pare un grande difetto del paese che oggi ci siano più di tre milioni di disoccupati. Non è uno slogan da comizio, perchè io penso alle famiglie di questi qui, penso alle risorse che si perdono, a quanta intelligenza si spreca....Indignazione poi anche perchè, in fondo, il nostro paese non si razionalizza, non si pulisce di tanti vecchi difetti, il nuovo si attacca al vecchio, il vecchio autoritarismo permane, ci sono burocrazie pesanti, asfissianti....Però c'è anche un clima di ripresa, c'è tanti che vengono fuori....In fondo lo spirito di Olivetti — Adriano — ancora c'è. Io penso a fenomeni come Benetton o altri della moda; o, per esempio, ai piccoli industriali delle calzature delle Marche....O a quelli dei mobili della Lombardia....Alle cooperative dell'Emilia....Un movimento reale, insomma, c'è. Però ci sono, insieme, tanti ritardi e tanti inciampi, che sono dovuti anche al prevalere di grandi interessi che ancora dominano: che non sono solo grandi interessi economici, ma che sono grandi interessi di casta, le grandi burocrazie....

SANTOVETTI: Entrando noi oggi in una libreria, è facile per noi trovare — anche per caso — un libro di « conflitto » recente? Io non credo.

VOLPONI: Però c'è la critica che aiuta. E poi le letture servono: uno capisce la differenza che c'è fra uno scrittore e un altro. La capisce leggendo.

SANTOVETTI: Ma noi possiamo crederci nel « conflitto »?

VOLPONI: Secondo me, ci sono degli scrittori. Ultimamente è uscito un libro interessante in Italia, per esempio, pubblicato da Adelphi e di un certo Rugarli, *La Troga*: il quale dice di rifarsi a Gadda e a me — bontà sua —, in alcune sue dichiarazioni.

SANTOVETTI: In cosa? Nella lingua?

VOLPONI: Nella lingua, nella carica che c'è anche polemica, nella capacità di invenzione. Libri escono, insomma. E poi, racconti.

MOMUS

SANTOVETTI: Ci parli della recente traduzione del *Momus* di Leon Battista Alberti.

VOLPONI: E' stato pubblicato da Costa & Nolan, editori a Genova, ed è stato tradotto da un giovane professore dell'Università di Catania, Rino Consolo: la prefazione è stata fatta da Nanni Balestrini.

SANTOVETTI: Lei ha dichiarato che *Momus* è un'opera magnifica per respiro, per quanto è coraggiosa, accesa....

VOLPONI: Per cattiveria, per malignità....Agitato....

SANTOVETTI: Secondo lei *Momus*, così com'è contro l'autorità costituita, è stato: « Non a caso sepolto da secoli di letteratura ».

VOLPONI: Sepolto da secoli di indifferenza, non di letteratura.

SANTOVETTI: Di indifferenza della letteratura?

VOLPONI: Di un'indifferenza anche letteraria in sostanza.

SANTOVETTI: Cosa significa il suo: « Non a caso »? Cosa c'è di intenzionale?

VOLPONI: Certe cose avvengono intenzionalmente. Avvengono.

SANTOVETTI: E *Momus* è un esempio di questo?

VOLPONI: *Momus* è stato messo da parte.

SANTOVETTI: Così, sarebbe meglio vedere il Leon Battista Alberti di S. Maria Novella, o del Duomo di Mantova? Fa « meglio » allo spirito apparentemente....

VOLPONI: ....Che leggere *Momus*, che era in latino, e poi, dopo, era diventato difficile da leggere. Traduzioni non ce ne erano....

SANTOVETTI: E' curioso: un'opera di conflitto come *Momus* può incontrare questo destino dopo tanti secoli....

VOLPONI: Sì, secondo me è una ripresa: la letteratura italiana acquista oggi un nuovo grande giocatore, *Momus*. Che sarà una bella « mezz'ala di centro campo », come si dice....

INSEGNARE

LIBERATORI: Noi studiamo letteratura e dovremmo insegnarla. E ogni tanto andiamo in crisi. Come potremmo noi insegnare la letteratura, perchè la letteratura abbia un senso?

VOLPONI: Leggendo i testi. Leggendo i grandi testi. C'è un grande spazio nella letteratura del passato che andrebbe indagato e rivisto meglio. Io dovessi insegnare da domani qui in America perchè mi impedissero di tornare a vivere in Italia, sceglierei i grandi libri. Manzoni, magari anche Svevo, e anche Pirandello. Non leggerei, come qui fanno, Elkann e Di Carlo. Non c'è la paura che chi va ad insegnare la debba sapere tutta: faccia parlare i testi, li dia ai ragazzi da leggere. E poi, naturalmente, faccia la sintesi, parli dei secoli, dei passaggi....Come avvengano anche sul piano letterario, i procedimenti....Le involuzioni, le cadute in rapporto alla storia, al paese, in rapporto a quel che avviene nell'arte. Perchè la letteratura è la faccia più vera, l'identità più certa della verità di un'epoca, di una società. Non è come la matematica: dare una risposta a tutti e uno va avanti con precisione, per arrivare alla formula finale che è risolutiva. E' anche importante rimanere con degli interrogativi nella letteratura, purchè dia questo clima di ricerca, di voglia di apprendere.

CELLI: All'università, qui negli Stati Uniti, c'è un corso, « Civiltà Occidentali », dove insegnano testi da Aristotele a Dante a Shakespeare etc: tutti i cosiddetti « grandi » della civiltà occidentale. All'università di Stanford, è una notizia di questi ultimi giorni, hanno voluto cambiare il corso, per far leggere anche libri meno conosciuti, e per dare una prospettiva più....« mondiale ». Secondo lei, dove dovremmo met-

tere questi grandi libri di Aristotele, Dante e Shakespeare, in paragone a libri meno conosciuti ma che possono dare una più ampia prospettiva culturale?

VOLPONI: Insieme. Nella cultura dell'umanità: cosa vuol dire la cultura « occidentale »? Sì, un taglio occidentale: ma allora, per esempio, Dostoevsky, Tolstoy, Gogol, non sono nella cultura occidentale? Dostoevsky non è un maestro proprio dell'esigenza di libertà, di individualità della coscienza, che sono tipiche della cosiddetta « cultura occidentale », cioè dell'individuo presente, coraggioso, capace di giudicarsi, che ha un progetto, che è civile, che vuole il bene della società?....Questo intendiamo con l'Occidente, ma questo appartiene anche ai libri che sono stati scritti in altri ambienti. Io direi. E' come la geografia: io direi che queste divisioni sono un pò....politiche. E' una geografia politica: perchè, sì, c'è l'Oriente, l'Occidente, c'è un modo diverso di pensare....Io non conosco cosa sia la filosofia orientale, non conosco quali siano le mentalità....Però arrivano romanzi dal Giappone e dalla Cina che sono importantissimi: io andrei sopra a queste distinzioni....Non direi che Platone segna uno scrimine: che tutto quello che viene dietro Platone è tutto giusto e dall'altra parte invece non c'è la stessa capacità di progettare, di inventare, di avere filosofia e sistematica capacità di conoscenza....Si può fare veramente una civiltà di cento libri che sono fondamentali, certamente....Ma io ci metterei anche *Le Mille e Una Notte*, e ci metterei pure il libro di Confucio, quello di Budda..

CELLI: Quindi lei direbbe « Civiltà mondiali », e non « Civiltà occidentali »: ma è molto difficile operare una scelta...

VOLPONI: E' molto difficile, ma si potrebbe prendere o una persona sola che faccia la scelta, o un collegio, una scelta fatta da voi....Quali sono i libri importanti, insostituibili, che riterremmo di dover « salvare », che l'umanità dovrebbe sempre avere da leggere? Quali sono questi grandi libri? Prima ci mettiamo la *Bibbia*, poi ci mettiamo i *Vangeli*, il *Corano*....Dopo ci mettiamo i libri orientali, poi la *Divina Commedia*, e poi Shakespeare, Cervantes, Marlowe, Chaucer....E quindi l'Ariosto, Machiavelli, Galileo..E poi ci mettiamo i grandi filosofi del

passato, i grandi tragici greci....E ancora i grandi scrittori inglesi del '600 e '700, e quelli francesi, e i russi insomma....ce n'è....E poi anche i grandi americani, ce ne sono....

ORIENTE

LIBERATORI: Quando siamo in Italia ci rendiamo conto dell'influenza americana sull'Italia. Veniamo in America e ci rendiamo conto dell'influenza dell'Oriente sull'America. Il Giappone, per esempio. Quest'influenza arriverà in Italia? Forse è già arrivata.

VOLPONI: Forse è già arrivata. Non sono arrivate le automobili perchè magari da noi c'è una difesa doganale più stretta. Quelli sanno produrre di più, meglio, e a costi più bassi, e invadono il mondo.

LIBERATORI: Invaderanno il mondo anche con la loro cultura?

VOLPONI: Mah....Sì, anche....Mi pare che loro oggi assorbano la nostra cultura, invece. Che siano fortissimi con l'industria, che per certi aspetti è una forma « feudale »: dove c'è un capo rigido che comanda, un obiettivo preciso e tutti fanno lo stesso lavoro per raggiungere quell'obiettivo, con fedeltà e con il massimo dell'impegno. Com'era con il feudatario. Loro però oggi mi pare si aprano a capire la cultura del mondo. Perchè poi cercano e capiscono e imitano la scienza del mondo. Loro sono quelli ora che comprano a più alti prezzi i più grandi quadri prodotti dalla cultura — chiamiamola — occidentale. Guardano con grande interesse al cinema « nostro » e di tutti; anche negli sport hanno una grande attenzione per quel che avviene dalla nostra parte. Io ho due libri tradotti in giapponese. Non so se li han mai letti, ma due libri li hanno tradotti. E non hanno tradotto male. Hanno tradotto *La Macchina Mondiale* e *Il Pianeta Irritabile*....

AMERICA

VOLPONI: Ma io non mi spaventerei. Non vorrei che gli americani si spaventassero troppo e buttassero un'altra bomba sul Giappone. No. Una nazione come questa ha saputo vincere grandi prove. Io ho grande ammirazione per certi decenni della vita americana di questo secolo. Come ho grande ammirazione per certi scrittori americani o pittori americani. O cineasti americani. Ma ho pure una grande ammirazione

per Roosevelt: con il New Deal ha riportato il paese all'ordine, alla produttività, all'intelligenza....L'ha risanato, l'ha riorganizzato, l'ha respinto in avanti. Poi c'è stata la guerra che ha sviluppato il « boom » della produzione, per cui facevano una nave al giorno, da mandare non so dove....E' chiaro che il mondo soffre del fatto che il capitalismo non è controllato. Non è pianificato: non in termini — per carità — di piani autoritari, decisi. Ma in termini di programmazione, o almeno di intesa, di collaborazione.

SANTOVETTI: Un progetto civile.

VOLPONI: Un progetto civile di organizzazione anche delle risorse. Rovesciamo il problema: guardiamo al sud e al terzo mondo. Quelli, allora, quale paura devono avere del mondo sviluppato? Che è la causa della loro fame, della loro miseria? La causa prima, vera, reale. Le ricchezze del mondo sono sempre state pompate dal sud, transformate al nord e godute al nord.

ANCORA PASOLINI

SANTOVETTI: Torniamo a Pasolini e agli anni del cinema di Pasolini: un periodo che mi pare sia stato giudicato da lei quasi un'involuzione, o quanto meno una distrazione da certi temi che sembravano di maggiore respiro civile, di maggiore impegno.

VOLPONI: E anche di maggiore produzione letteraria, più raffinata, in sostanza. Perchè io conoscevo certi progetti letterari che Pasolini aveva, e dei quali mi parlava già prima della fine degli anni '50....

SANTOVETTI: *Petrolio*?

VOLPONI: ....Che ha poi realizzato, o solo ritentato, dopo 15–20 anni, che sono stati un po' presi a lui dal cinema. Ora, lui è diventato anche un grande regista, certamente. Alcuni dei suoi film sono molto belli, altri meno. A me rincresce, però, che il cinema, distraendolo, dandogli anche successo internazionale, pagandolo, portandolo in giro per il mondo, lo abbia un po' allontanato dai suoi progetti letterari che aveva così bene in ordine nella sua testa. E nei suoi quaderni: un romanzo che si chiamava *Ricchezza*, un altro che si chiamava *Petrolio*, che lui aveva in animo di fare....Poesie da portare avanti.

PEITROLIO

SANTOVETTI: Pasolini lavorava a *Petrolio* quando è morto.

VOLPONI: Un grande romanzo. Grande per le dimensioni che lui aveva dichiarato: mi diceva: « Sarà un romanzo di almeno 2000 pagine, con tutto il nostro momento storico, la nostra società, i nostri difetti, i nostri poteri, l'efferato dominio della ricchezza sul mondo.... » E ne aveva scritto 6–700 pagine, che ci sono. Che alcuni hanno letto. Moravia, Siciliano, le hanno lette.

SANTOVETTI: Avrebbe un senso pubblicare queste pagine?

VOLPONI: Non lo so. Non so se abbiano una loro autonomia. Certo come testo, documento, testo di lettura per capire Pasolini, potrebbe anche avere un senso. Avere l'abbozzo di un progetto è sempre interessante. Perchè capisci le intenzioni, come si formavano in lui, che stile usava, come andava avanti....Buttava giù, rivedeva, aveva una prima fase, una seconda....E' sempre un materiale interessante di studio. Casomai, qualcuno dovrebbe rileggerlo, riordinarlo, ripresentarlo, dicendo: « Non è finito. E' quel che è. » E' come se a noi rimanesse un marmo di Michelangelo abbozzato. Sarebbe sempre una cosa importante capire la fase del « work in progress », come dicono qui. No?

ALFABETA

SANTOVETTI: Dagli anni del suo apporto anche marginale e periferico, della sua — chiamiamola pure — partecipazione « amichevole » alla fondazione di *Officina*, all'attuale adesione ad *Alfabeta*, dopo tutto questo tempo, cosa si aspetta da una rivista?

VOLPONI: Dopo tutti questi anni io sono solo. Perchè per esempio anche con quelli di *Alfabeta* io sono buon amico, ma non gliela faccio a seguirli nelle loro ricerche e indagini, relazioni e rapporti, numeri, antologie....Sono un po' solo. Cosa mi aspetto? Mi aspetto di avere la forza di finire almeno due romanzi che ho in gran parte fatto. Che però sono lì da troppi anni e che forse sono ormai un po' superati da quel che è successo nel mondo....

SANTOVETTI: E questo lei lo vede come un deterrente?

VOLPONI: Certo, come un deterrente. Lo vedo come motivo di allontanamento, insomma, dalla ripresa di questi due libri e dal lavoro. Tanto che certe volte, mi viene, così, lo spirito maligno di dire: « Ma lasciamoli perdere, progettiamone un altro, facciamone un altro.. » Però sarebbe forse un'altra distrazione, cioè un altro tentativo....Ne ho già due che non vanno in porto....

SANTOVETTI: Forse si augura che questo terzo libro possa essere « anticipatore », piuttosto che « ritardatario ».

VOLPONI: Sì. Però spero in fondo di poter fare questi due e poi di mettere a posto delle poesie....Io ho delle poesie inedite, tante, che continuo a scrivere. Ne ho pubblicate anche recentemente su riviste..E quelle, se non sarà l'89 o il '90, le pubblicherò.

SANTOVETTI: Perchè allora essere solo ad *Alfabeta* e non essere fuori da *Alfabeta*?

VOLPONI: Io ho scritto una lettera loro. Non per abbandonarli, ma per dire: « Non mi fate più figurare.... » E nel numero ultimo di *Alfabeta*, loro pubblicano un mio poemetto, e, all'inizio, nella piccola introduzione al poemetto, scrivono: « Volponi momentaneamente ci ha chiesto di non apparire, etc. » Ma io avevo detto loro: « Lasciatemi andare. »: perchè ho poi un senso di colpa a non andare alle riunioni e a figurare come uno dei direttori di una rivista che leggo, sì, ma che non faccio.

SANTOVETTI: Ed in cui si sente solo.

VOLPONI: Ed in cui mi sento anche un po' solo.

SANTOVETTI: Solo o dissidente? E' molto diverso.

VOLPONI: Personalmente ho buoni rapporti con tutti, li amo tutti, voglio bene a tutti, però sono un po' diversi....Secondo me, come idea, devono stare attenti, i miei amici....La rivista comincia un po' a planare....

SANTOVETTI: Rispetto ad altre riviste?

VOLPONI: Vengon fuori altre cosettine più nuove, per esempio *All'Ombra d'Argo* che fanno Luperini, Bettini e altri, è una bella rivista.

Però, è una rivista un pò accademica, che non è mensile, che non è in edicola....Consideriamo *Alfabeta* fra i giornali: fra i giornali, ancora va bene. E' ancora rispettabile.

SANTOVETTI: Non « inutile » e non « falsa ».

VOLPONI· Bé, non inutile. Quanto a falsità, certe volte ci sono....un po'....dei giuochi simulati....E poi, per falso io intendo.... perchè ci sono dei falsi anche bellissimi, per esempio questa villa di Paul Getty a Malibu....è bellissima.

SANTOVETTI: Mistificazione?

VOLPONI: Ecco, la mistificazione. La malafede.

SCRITTORE E EDITORE

LIBERATORI: Cambiando argomento: come lo scrittore sceglie l'editore?

VOLPONI: Direi anche per una certa linea culturale, di tendenza. Uno scrittore che « può », da noi sceglie il suo editore e lo sceglie in qualche modo a propria somiglianza. Uno si sente partecipe della linea culturale che svolge un Einaudi, ad esempio, o che almeno svolgeva. E allora, se « può », dà un libro a Einaudi; oppure, oggi uno può essere più interessato da problemi di mercato, e allora dà, meglio, un libro a Bompiani o a Rizzoli.

SANTOVETTI: Noi in questo momento non abbiamo dei grandi « casi ». E non abbiamo neppure un dibattito del tipo « Industria e Letteratura »: non siamo « sensibili », insomma a qualcosa di così stimolante, vivace....

VOLPONI: La pubblicità prevale.

SANTOVETTI: La pubblicità prevale: e noi magari possiamo comprare dei libri di Busi perchè litiga in televisione.

LA CRITICA

VOLPONI: I mass media prevalgono, lo so. E la critica? Qui è mancata, secondo me, un pochettino, *Alfabeta*: che avrebbe dovuto sviluppare di più proprio l'indice letterario. Scoprire di più i libri « buoni ». Difenderli, affermarli, e essere invece anche categorica a indicare i libri

« brutti », criticarli, stroncarli. Bloccarne il successo, insomma. Escluderli da una circolazione almeno tra un pubblico colto. Com'è quello intorno a *Alfabeta*: di studenti, di intellettuali, etc. *Alfabeta* questo un po' non l'ha fatto: ha lasciato un po' correre su certe cose.

SANTOVETTI: Perchè è più facile? Perchè ci vuole meno coraggio?

VOLPONI: Non lo so. Ci vuole anche attenzione, voglia di stare attenti e di fare. E di intervenire.

SANTOVETTI: Fatica.

VOLPONI: Fatica di scrivere i pezzi, anche scolasticamente, con precisione. Indicare: questi libri sono belli, hanno queste qualità, valgono per questi loro ingredienti; Questi altri invece sono delle imitazioni, falsificazioni, ritardi, regressioni....*Alfabeta* su questo si è un po' barcamenata.

SANTOVETTI: Come giudica la tendenza letteraria americana che in Italia è chiamata « minimalista »?

VOLPONI: Non ho letto niente. Una mia amica cronista letteraria a Milano mi ha messo in tasca *Less than Zero*, e mi ha detto: « Leggilo, è bellissimo ». Io però ancora non l'ho letto: perchè ho anche tante cose da fare, sono impegnato e non riesco ad essere attento a tutto.

LEGGERE

CELLI: Torniamo all'influenza della televisione: noi abbiamo una capacità di attenzione molto breve. Un libro lungo è diventato di difficile lettura per noi Americani. Colpa della nostra televisione?

VOLPONI: Ma anche in Italia è così. Credo. Per quelle che sono le dichiarazioni di miei amici, che sono insegnanti, io so che leggere è sempre più difficile, e anche scrivere, per i ragazzi. So che i ragazzi di terza media, che hanno già 14 anni, chiamati a fare un tema, trovano difficoltà. Usano solo un verbo, l'indicativo presente o l'imperfetto. Mai il futuro, mai il passato remoto.

SANTOVETTI: L'imperfetto non è il tempo dell'infanzia? Generalmente i bambini parlano all'imperfetto, subito.

Volponi: Questi ragazzi sono molto schematici e deboli: e anche a leggere, cade l'attenzione. E' chiaro che a leggere un « grande » romanzo, per esempio *Delitto e Castigo*, o *Guerra e Pace*, o *I Fratelli Karamazov*, ci si mette lì per 4 ore, e poi 2 ore il giorno dopo, e poi 2 il giorno dopo etc. E' un problema di questa società: questa società sta cambiando. Dobbiamo abbandonare la letteratura o dobbiamo tenerla con noi? Anche nel cambiamento, secondo me, bisogna tenerla. Non credo che l'uomo possa diventare solo visivo o orale. Perchè questi libri aiutano anche a riflettere. Io con la televisione non rifletto. Guardo e sento. E basta. E vado dietro rapito. Invece, con un libro io mi fermo, sospendo, medito, ritorno indietro....Costruisco, ragiono, ho i miei dubbi....Lo confronto, lo riprendo, lo lascio, lo rileggo....I valori che ci sono in quei libri non possono essere persi impunemente dagli uomini.

The Two Itineraries in the Poem
Il Detto del gatto lupesco

The Thirteenth Century poem known as ''Il Detto del gatto lupesco'' has been quite a problem for literary critics as evidenced by the dearth of literature dealing with it.[1] The problems run the gamut from the most general to the very specific: the significance of the term ''gatto lupesco'' with which the protagonist identifies himself, the meaning of the text which is suspiciously clear, hinting of something lying beneath, the purpose of the contradictions and lies which continually disorient the reader, the literary genre with which this poem might be associated, the function of the various literary styles which are echoed throughout the text.

An analysis of the poem reflects two frames of meaning. The plot, describing a trip which the protagonist takes, is divided into three parts, and each of these three segments contains references to yet another adventure. First, we find the protagonist happily strolling along, deviating from the road, and meeting two knights; these knights tell him of their search for King Arthur. In the second part, the gatto lupesco continues along until dusk when he stops at a hermitage for the night; he tells the hermit of his plans to make a pilgrimage to the Holy Land. In the final part, the protagonist attempts to leave the hermitage twice, finally succeeding to continue along his way towards the cross, but stops to observe some beasts, and tells us about them. Here the story ends abruptly. Significantly, each of these nine sections mirrors a literary genre of the Duecento: not an accurate representation of a particular

style, but a parody of it. The literary style presented in the text starts out as an orthodox representation of that genre, but is then thwarted, and we are not left with what we had anticipated. The result is a hodge-podge of literary types.

Who is taking this trip? The enigmatic gatto lupesco: part cat, domesticated and mild-mannered, and part wolf, brave and adventurous.[2] He claims to be on a journey of truth, but the stories he tells seem, at times, grandiose, exaggerated, or just plain untrue. The reason for this confusion lies in the personality of the storyteller. The cat starts with a basis of truth, but then exaggerates and gets carried away in his storytelling in order to promote the wolf in him. In recounting his adventures, he embellishes them to build himself up and make himself seem more courageous and ambitious than he actually is, in short, to be more of a wolf and less of a cat.

The result is a two-tiered poem. At one level we find a cat, who aspires to "wolfness," presenting his tales of a journey; at another level, we find a parody of the literary styles of the day. The parallel is clear. The cat demands honesty and promises the same in return, but then lies and exaggerates to make himself seem greater. The literary styles deviate from the traditional schema in an attempt to be more grandiose and more original.

The poem is also a parody of the liberties taken by the writers of the Duecento. Their attempts at embellishing their style result in a disorienting confusion which retains enough of the original traits of a particular genre to recognize the model, but which exaggerates to the point of foolishness.

Both levels of meaning—the superficial level of the cat who promises the truth but lies so as to be more wolfish, and the deeper level of the literary styles which at first promise to be authentic samples of a particular genre, but innovate in an attempt to be more creative—disorient the reader, present the unexpected, and result in a new hybrid form which possesses strong echoes of the original model. The reading becomes clear when we recognize the parallel between these two levels of meaning.

To prove this hypothesis, I need first show that the protagonist is not a human being but a cat. Specifically, he is a cat who wants to be a wolf

and lies and exaggerates to prove himself so. I will then plot the itinerary through the world of Thirteenth Century literature. At the end of the paper I will present some stylistic devices successfully employed by the poet.

At the start of the poem we meet the protagonist who is happily strolling along thinking about his love:

> per un cammino trastullando,
> e d'un mio amor gia pensando (vv. 5–6)

"Trastullare," though unusual in its intransitive use, clearly implies amusement and enjoyment.

Barattelli notes the apparent paradox of someone "trastullando" (v. 5) and walking "a capo chino" (v. 7) and at the same time.[3] Since "a capo chino" is often associated with a "uomo deferente o pensieroso" (369), it is unreconcilable with the fact that the protagonist is leisurely walking along thinking about one of his loves. She offers two possible explanations: "a capo chino" might be explained as the description of someone who is "talmente occupato a seguire il filo dei suoi pensieri da non prestare la minima attenzione al paesaggio" (374): he is happy ("trastullando") and engrossed in his thoughts ("a capo chino"). Her other explanation is more seductive: "a capo chino" is a position which is "consueta per un animale" (369), and is so used in literature contemporary to this poem. Hence, the protagonist is an animal ("a capo chino") which is happy ("trastullando").

Accepting the latter interpretation buys us an explanation of another difficult term: "insuno" (v. 37). If we assume that the protagonist is, in fact, an animal, then when he talks to the cavaliers he must look up, *in su*.[4]

This first intuition that the protagonist is an animal is consistent with his response to the cavaliers' question "Ki sse' tu?" (v. 12). He admits that, quite obviously, he is a cat—a very particular type of cat—a "gatto lupesco."[5] He does not say that his name is Gatto Lupesco but that he is "*uno* gatto lupesco" (v. 15; italics mine).

It is significant that he chooses the adjectival suffix -esco instead of any other one. He could have called himself a gatto lupaceo, lupiano, lupigno, lupese, lupano, lupate, luputo, luposo, or the most common

form, lupino (as in volpino, pollino, vaccino, caprino, canino). Instead, he chose a suffix which, in the Middle Ages, commonly indicated ethnic groups (as in arabesco, barbaresco, francesco, moresco, persesco, polesinesco, pantesco, romanesco, turchesco) or membership in a particular family (as in Tancredeschi, Filippeschi, Corradeschi, Aldobrandeschi). The suffix was also used in the Fourteenth Century to indicate a certain behavior (contadinesco, cavalleresco, donnesco, guerresco, pazzesco). Hence, the poet carefully chose an adjectival ending which would denote both wolf-like behavior and membership in the wolf-family.

Confirmation of the proposition that the protagonist is indeed a cat, is the way in which he leaves the hermitage:

> ed usciò fuor dello rumitag[g]io
> per un sportello k'avea la porta (vv. 84–85)

This "sportello" was a cat entrance built into the door.[6] Barattelli (365) also suggests that at the end of the poem when the gatto lupesco says "tornai a lo mi' ostello" (v. 143), he meant that he returned to his "tana."

Evidence that he is *not* human comes from the verses in which he *compares* himself to humans:

> uomini vanno....così m'andava (vv. 1,4)
> e io com' uomo päuroso (v. 92)

In these two cases he is not saying that he *is* a 'uomo che va' and a 'uomo pauroso' but that he is *like* a 'uomo che va' and a 'uomo pauroso.'

The fact that the protagonist is not a person, but a cat, is now well established. This may have been obvious to the audience if Spitzer (I, 495) is correct to surmise that "il giullare per la recitazione del suo poema forse si era mascherato da gatto lupesco." But he is not just an ordinary cat. He is a very special one, one which can talk and which earns the respect of the cavaliers who first address him with the familiar "tu" (v. 12) and later with the more formal "voi" (v. 35) and the title of respect "ser" (v. 35).[7]

Throughout the poem this cat lies and exaggerates. The reason is clear when we view the type of lie in the context of the liar's identity. The

protagonist is a would-be wolf in the body of a cat. He tries to make himself seem more courageous and adventuresome than he actually is.

What are these lies? To begin *in medias res* we find two blatant contradictions in his story about leaving the hermitage and setting off into the desert: the first regarding the darkness of the desert and the second regarding the ferocity of the beasts.

At his first attempt to depart from the hermitage, he set off "sicuramente" (v. 87), but it was so dark outside that he turned back in fear:

> e non vidi via neuna.
> L'aria era molto scura,
> e 'l tempo nero e tenebroso;
> e io com' uomo päuroso
> ritornai ver' lo romito (vv. 89–93)

At his second attempt to leave the hermit, he set out "bellamente" (v. 107)[8] towards the cross and finds himself in the same dark, harsh desert:

> e quasi non vedea neente
> per lo tempo ch'iera oscuro (vv. 108–109)

He claims that the cross is at least ten miles away (v. 102) and that the desert is very dark (vv. 108–109). How could he see a cross so far away, especially if the desert is pitch black?

His second contradiction involves the beasts. When he first leaves the hermitage he sets off "sicuramente," is frightened by the darkness, and turns back in fear. At his second attempt he sets off "bellamente," is greeted by not only the same dark, harsh desert, but this time there are "bestie ragunate" (v. 113) as well. Instead of turning back in fear again, this curious cat does the opposite. He stays on to observe the beasts: "per vedere, / per conoscere e per sapere" (vv. 117–118). If he was so frightened by the darkness, why is he not frightened by the beasts?

Note that there are striking similarities between vv. 89–91 and vv. 108–110, his two attempts to leave the hermitage. These parallel structures highlight the radical difference in the actions of the gatto lupesco after each of these scenes:

e non vidi via neuna.
L'aria era molto scura,
e 'l tempo nero e tenebroso
(vv. 89–91)

e quasi non vedea neente
per lo tempo ch'iera oscuro
e 'l diserto aspro e duro
(vv. 108–110)

The setting is identical in his two attempts to go out into the desert, but his reactions to these settings are very different. The first time he turns back in fear, but the second time he is not frightened by the darkness nor by the beasts.

How can his contradictory reactions be explained? First, if it is so dark that he can not see the road (v. 89) or anything at all (v. 108), how can he see the cross ten miles away (vv. 101–102) and the beasts which he describes so accurately (vv. 121–134)? Clearly, the desert cannot be that dark; he must be exaggerating as to the darkness of the desert. Second, why is he suddenly courageous when confronted by the beasts? Perhaps these beasts are not so ferocious, anxious to attack any living creature, as the protagonist might have us believe.[9] After all, they are merely waiting for "alcuna pastura" (v. 116), a term which hardly connotes ferocity! In Medieval writings, animals which were associated with *pastura* were not frightful at all:

li columbi adunati a la pastura (Purgatorio 2, 125)
la greggia menava or per la pastura (Giamboni, *Volgarizzamento*, Firenze, 1849, p. 153).

Doves and sheep, symbols of peace and innocence! Hence, his escape from the "per maestria" (v. 139) might not have been so clever after all.[10]

In both of these incidents, the gatto lupesco starts out with the truth, but then changes the story to make himself seem bolder and braver. But we know that the desert was not quiet as dark as he would have us believe, nor were the beasts as ferious.

A peculiar aspect of the list of beasts is the fact that it progresses from the known to the unknown, from the possible to the impossible. The gatto lupesco begins with well known animals: "un grande leofante" (v. 121), "un verre molto grande" (v. 122). He then starts interspersing fantastic and unknown animals into the list: "due dragoni" (v. 126), "una bestia strana,/ ch'uomo appella baldivana" (vv. 129–130). He

concludes with a series of mysterious animals: ''la paupera,/ e 'l gatto padule e la lea,/ e la gran bestia baradinera'' (vv. 132–134), and an abrupt end to his list, explaining that there were still many other beasts (v. 135) which he does not tell us about because ''nonn è tempo né stagione'' (v. 137).[11]

Significantly, the list of people and places he will visit has exactly the same number of items (eighteen, if v. 60 had two people or places) as the list of beasts, and it too gets continually more exotic and tangential to the flow of the story, only to end abruptly. It starts off as a usual pilgrimage to the Holy Land:

> Io me ne vo in terra d'Egitto,
> e voi' cercare Saracinia
> e tutta terra pagania (vv. 56–58)

It starts getting a little bizarre as he intersperses exotic people with the places he will visit: he puts ''Tedeschi'' with ''Arabici e 'Braici' '' (v. 59); he includes figures well known in the folklore of the day '''l soldano e 'l Saladino/ e 'l Veglio....e l'amiraglio e 'l Massamuto,/ e l'uomo per cui Cristo è atenduto'' (vv. 61–16; 65–66). This last person, the wandering Jew, triggers a new thought in his mind, and he goes off on a tangent, giving a dramatic recounting of the crucifixion. Once again, he ends the list abruptly: ''così cci guardi Dio di guerra'' (v. 80).[12] Perhaps, as in the previous list of animals, here too he realizes his lies and suddenly truncates his list.

This same structure (beginning with the possible, becoming bizarre and highly improbable, and ending suddenly) is represented in the overall construction of the poem, which also ends abruptly with: ''Però finisco ke ffa bello'' (v. 144).[13]

Digging a bit deeper, we reach the second level of meaning where we hear echoes of the Thirteenth Century literary tradition. All of the characters and adventures recorded in this poem reflect a literary precedent. In the perfectly symmetrical structure of the superficial level of this poem (three adventures with references to three others), we find specific literary precedents. But these are not true samples of the style recorded. Instead, they are thwarted versions of them.

The first part of the peom reminds us of a pastoral—a cavalier in an unspecified location deviates from the main road and meets . . . well, here is the parody. Instead of meeting the expected shepherdess, he meets two knights. And so we are lead into the next literary genre. The stage is set for a story from a courtly romance, but instead the gatto lupesco embarrassingly responds in a rude and pretentious manner to the knights question "Ki sse' tu?" (v. 12):

> "Quello k'io sono, ben mi si pare.
> Io sono uno gatto lupesco,
> ke a catuno vo dando un esco,
> ki non mi dice veritate.
> Però saper vogl[i]o ove andate,
> e voglio sapere onde sete
> e di qual parte venite." (vv. 14–20)

When the gatto lupesco and the knights take leave of each other, the protagonist continues until nightfall and stops at a hermitage. The hermit is also a well known character in the courtly romances and provides the setting for the poet to present the religious genres. When the gatto lupesco outlines his itinerary (vv. 56–65) for the hermit, we are reminded of the literature chronicling pilgrimages and trips, and the exaggerations in those travel accounts. The drama, choreography, and participation of the masses in the gatto lupesco's account of the passion and death of Jesus Christ (vv. 67–79) mirrors the passion plays and lauds, popular in this period "per il tono fervido ed estroso del loro vario proporsi e intersecarsi....nel suo carattere collettivo, nella fraterna partecipazione d'intere comunità alla preghiera" (Pasquini, 481). We are also presented with another well known personage, the wandering Jew (vv. 66–76). But the story of this wandering Jew is slightly skewed. Instead of being a curse, this Jew was rewarded with eternal earthly existence!

The gatto lupesco takes leave of the hermit and sets off towards a cross which is miraculously visible in the darkness, reminding us of symbolic motifs in literature. He stops to observe a group of animals which he describes in a detailed but not in a scientific manner, interspersing well known animals with fantastic creatures, parodying the excesses of the didactic and scientific literature of the day.

So we have not one, but two sets of lies: the lies of a cat who wants to be a wolf, and the lies of literature which ventures beyond the prescribed parameters of a particular style.

Stylistic sophistication is manifest throughout this poem. Noteworthy are the verses which mention numbers and have lexical repetition. These verses act as signals for the reader to beware, and, in fact, each of these verses signals a change in the adventures of the gatto lupesco and a shifting of the literary genre.

The mention of numbers and the parallel structure of vv. 9–10 catch our attention and signal a change in both levels of reading:

> ed intrai in uno sentieri
> ed incontrai duo cavalieri (vv. 9–10)

These verse mark a turning point in the gatto lupesco's adventure: from a carefree stroll along the main road, to an encounter on a minor road with the two knights of King Arthur. It also signals a change in the literary style used—from the pastoral to the courtly romance.

Similarly, the near identical structure of these next two verses and the mention of numbers tell us a lot more than the distances he must travel, into the desert the first day, and towards the cross the second:

> ben trenta miglia certo (v. 46)
> ben diece miglia certo (v. 102)

We recognize the clues to beware after each of these verses, and note a change in the story. After each of these verses, the protagonist begins an important monologue: in the first case his itinerary, in the second the list of beasts. Predictably, at each of these points in the poem, the poet introduces a new literary genre. In the first case, we are presented with the hermit and the religious styles, and in the second with the symbolism of the cross and the symbolic motif in literature.[14]

Another pair of alliterated verses in which numbers are mentioned again signals a turning point:

> e vidivi quattro leopardi
> e due dragoni cun rei squardi (vv. 125–126)

It is precisely here that the list of beasts changes from being a list of possible, though highly improbable animals (''leopardi''), to a list of

impossible ones ("dragoni"). Here the spoof on contemporary scientific and didactic literature begins.

The lexical repetition of vv. 77–79 and vv. 95–96 attract our attention. In the first case the gatto lupesco describes the dramatic crucifixion of Christ and the people crying out "a boce" (v. 78), followed by "allora tremò tutta la terra" (v. 79). In the second case he describes his fearful perception of the dark desert and his return to the hermit to whom he pleaded "d'una boce" (v. 95) for directions. The hermit "allora mi guardòe" (v. 99) and pointed to the cross. In both cases, we find a dramatic setting and the use of the words "boce" followed by ("allora") an important scene in the story—the death of Christ and the indication of the correct road in the desert. At a deeper level, we find the introduction of a symbolic motif: the earthquake representing God's anger after Christ's death, and the cross indicating the right Way.

Some terms continue to present interpretative dilemmas, for example, "esco" (v. 16).[15] After introducing himself, the protagonist explains that "a catuno vo dando un esco, / chi non mi dice veritate" (vv. 15–17). Various explanations include Spitzer's (I, 495) " 'cogliere *in flagranti*' (i bugiardi)," Contini's (288) "adescare, catturare," Muscetta's (321) "una bastonata, un incitamento (?)," and Barattelli's (364) "?." Perhaps the latter are the most honest since *esco* is truly problematic. *Esco*, a masculine noun, is usually defined in historical and etymological dictionaries[16] as an early form of *esca*, but the only reference given is from this poem. If *esco* is an early variant of *esca*, there are numerous entries in the historical dictionaries for the idiom "dare (. . .) esca" (although not precisely "dare un'esca") which should shed some light on the same meaning of "dare un esco," as appears in the poem:

1. dare esca—fomentare (Tommaseo-Bellini)
2. dare esca—allettare con lusinghe (Battaglia, *Grande Dizionario*)
3. dare a mordere l'esca—ingannare con lusinghe (Battaglia, *Grande Dizionario*)

The one connotation common to these definitions is that of trickery or allurement. If *esco* does equal *esca*, we get an image of the protagonist

as someone who will not be straightforward with those who are not honest with him. However, since the only documentation of *esco* appears to be from this poem, it is just as possible that it is not a variant of *esca*, but was another noun with a specific meaning or connotation which is lost to us today.

If this is the case, we must resign ourselves to Muscetta's and Barattelli's "?." Perhaps there is a lesson to be learned here. Many of the problematic verses will have to remain just that because the "in" jokes, the actual recitation of the poem, the identity of the author and the audience are lost to us forever,[17] just as Barattelli (378) notes that much of our understanding of the poem is "compromessa dalla perdita di punti di riferimento del tutto immediati per un lettore medievale."

The cat, who wants to be a wolf, desires the truth from everyone (vv. 16–17), from the knights (vv. 18–20), from the hermit (v. 97), and from the beasts (vv. 117–118), and promises honesty in return (vv. 53–55). But this promise of truthfulness must pass through the prism of the gatto lupesco's ego and fragments into lies and exaggerations, leading into a fantasy world where he is no longer a cat, but a brave and adventurous wolf. So too with the literary styles. With each genre, we are presented with a few strokes of the pen which outline and promise a particular style, but we are unexpectedly left with a strange variant of that style. Just as the cat uses exaggerations as a means to be more wolfish, so too the literary styles exceed their limits to be more creative and original. The clever author of this poem is playing with the writers of the day who try to create a wolf out of a cat, who go beyond the limits of the genres available, resulting in a foolish hybrid. He continues to reach out through the centuries to "dare un esco" to the modern readers of this poem.

Lori Repetti
University of California, Los Angeles
Romance Linguistics

Notes

1. For typographic simplicity, I will refer to Guerrieri Crocetti's 1914 article as Guerrieri Crocetti (I), his 1952 article as Guerrieri Crocetti (II), and his 1956 article as Guerrieri Crocetti (III). Spitzer's 1959 article will be referred to as Spitzer (I) since it was written before his 1957 article, which will be referred to as Spitzer (II). I will refer to Muscetta and Rivalta's text as Muscetta, and I will use their version of the poem in the present paper. The main difference between Muscetta's and Contini's versions of the poem is found in the first verse: "Dico mal....uomini vanno," (Muscetta, Guerrieri Crocetti, Spitzer, Folena); "Sì com'altri uomini vanno" (Contini, Barattelli). Critics offer varying interpretations of each. Other differences between the two versions (Muscetta's and Contini's, respectively) which, however, do not interfere with the interpretation of the text, are found in the following verses:

v. 6	e di mio amor gía pensando e d'un mio amor gia pensando
v. 37	E io rispuosi a loro insuno E io rispuosi allora insuno
v. 74	e Cristo si rivolse ad esso e Cristo si rivolse adesso
v. 81	E a questa mi dipartio....dando A questa mi dipartìo andando

2. Why did the author choose to create a *gatto lupesco*, an unattested hybrid in Medieval writings, as opposed to any other animal combination? Spitzer sees the cat as being associated with fear and the wolf with courage, and offers a Freudian interpretation of the personality of the protagonist as being composed of two antagonistic parts, "una che vuole e una che 'svuole'....una che spinge verso una meta ambiziosa e una che reagisce....una parte coraggiosa ('lupo') e una paurosa ('gatto')...." (I, 502–503). Guerrieri Crocetti (II, 24) says that the cat represents astuteness and the wolf ferociousness, and sees this combination in allegorical terms, an interpretation which follows from his earlier analysis (I, 210) of the poem as a "contrasto tra la vita attiva e la vita contemplativa."

3. Spitzer (I, 494) believes that the protagonist is walking "a capo chino" because "pensava con dolore a un suo amore infelice," but Guerrieri Crocetti (II, 26) claims that he is "tutto attratto dai piaceri terreni....impedendo di volgere lo sguardo in alto."

4. Guerrieri Crocetti (II, 23) is closest to this interpretation when he contrast "insuno" (meaning "in su") with "capo chino." "Insuno" would not, therefore, mean "subito" as claimed by Muscetta (322), Contini (289), and Spitzer (I, 497).

5. It can not be so obvious if the cavaliers need to ask "Ki sse' tu?" (v. 12).

6. Spitzer (I, 492; 494) sees the "sportello" as a comic device: the protagonist is a coward who does not leave through the main door, but through a small door. But, Barattelli (369) and Contini (291) believe that the "sportello" is an animal entrance, a claim supported by similar use of this term in Sacchetti (Novella 6): "E 'l Basso così nella gabbia collo sportello serraio, cominciò a squittire...."

7. The gatto lupesco uses the plural "voi" with the knights (vv. 18, 19, 20, 38) and the familiar "tu" (v. 96) with the hermit.

8. Spitzer (II, 460) confidently confirms his earlier suspicion (I, 500) that "bellamente" means "ordinatamente e garbatamente," an interpretation supported by Folena (267). Guerrieri Crocetti (II, 27) maintains that it means "agevolmente e senza sforzi." Barattelli (365) recently provided convincing evidence that the meaning of "bellamente" is "slowly." These interpretations all appear to be acceptable and not in contradiction with one another. Use of *bellamente* in Medieval Literature connoted both slowness and a comfortable easy manner:

> *Regime du Corps* (Schiaffini)
> "e dee la vischicha priemere bellamente" (186)
> "e meni la qulla bellamente e soavemente" (190)
> "soavemente e bellamente muovere e al fuoco aprossimarsi" (200)

As a result we have an image of the protagonist leaving the hermit the second time in a good mood and in an unhurried manner.

9. He succeeds in convincing Guerrieri Crocetti (I, 208) and Barattelli (377) that the beasts were ferocious and he brave. Spitzer is less credulous. He (I, 492) claims that the only adjective used to describe the beasts, "alpestre" (v. 120), is a bit comic when associated with the animals the gatto lupesco claims to have seen, and that the poet "maschera gli animali più innocenti da belve" (I, 501).

10. Various attempts at defining his "maestria" include Spitzer's (I, 501) "piuttosto intellettuale che morale;" Guerrieri Crocetti's (II, 19) "abilmente;" Contini's (293) "con abilità;" and Muscetta's (326) "con magica abilità."

11. How strange that he should claim it is not the time to tell about the other beasts after he carried on for thirteen verses about some! Why is it not the time to continue the list? Significant is the repetition of the word "tempo." When he first leaves the hermit to venture out into the desert (v. 91) " 'l tempo" was "nero e tenebroso." Similarly, the second time (v. 109) "lo tempo" was "oscuro." In this setting the protagonist creates grand tales of fantastic beasts, a cross visible in the darkness, and dissipated fears. Then he abruptly ends the tale because "nonn è tempo" (v. 137). When it was dark, the "tempo" was right for tale-telling. Now it is not the right "tempo;" therefore, it might be assumed that it was no longer dark. The new day had dawned, and the dreams had to end. Only in the darkness are such fantasies allowed.

12. Spitzer (I, 498; 506) understands this verse to mean that, as God protected us during the earthquake at Christ's death, so may he protect us from other catastrophes, like war! Guerrieri Crocetti (III, 116) disagrees with Spitzer and explains that these words were a common interjection used during the horror and terror of certain circumstances.

13. Spitzer (I, 502) sees this final verse as the author's arbitrary ending to the fantasy world into which he had lead us. Barattelli (363) sees it as "quasi uno sberleffo per chi ha potuto prendere sul serio il *récit*...."

14. In addition, we find another lie. It has already been established that in the case of the cross, which is supposedly ten miles from the hermitage (v. 102) the protagonist

is lying. He could not have seen a cross ten miles away in the darkness, even if the desert was not quite as dark as he might have us believe. We may assume that the use of a nearly identical structure (v. 46) indicates that he is lying again. This is surely within the realm of possibility. A thirty mile trek in a single day in the desert is quite a feat for a meager cat!

15. Critics also question the poet's choice of "san Simone" (v. 138) Spitzer (I, 493) says this is the apostle Simon, a saint only rarely invoked, and, in this case, for humoristic reasons. Guerrieri Crocetti (III, 117) believes the poet chooses this name for purposes of rhyme. Contini (292) agrees with both Spitzer and Guerrieri Crocetti when he says that Simone is used for reason of rhyme and a burlesque tone. Brattelli (367) is a bit more original when she notes that a certain Saint Simon was a guide for pilgrims in the Eleventh Century, and was adopted by the gatto lupesco as his patron saint.

16. See Battaglia (*Grande Dizionario*) and Cortelazzo-Zolli (*Dizionario Etimologico*) but most dictionaries do not have an entry for *esco*.

17. It is commonly accepted that the poet was a jester who wrote in the Thirteenth Century. A seductive project for further research is to study the poem's theatrical aspects (especially with reference to the work of Paul Zumthor) and to examine its relation to the goliardic literature of the day which celebrates (and perhaps derides the excesses of?) "l'esaltazione della vita libera" (Muscetta, 18), as does this piece.

The similar name of an Eighth Century writer, Cathuulfus (Dümmler, 502–505), which also appears written as Cathwlphi (Bouquet, 634), Kathvulf (Laistner, 112), and Cathwulf (Wallace, 190) does not appear to be more than a coincidence. This author, about whom little is known, wrote a mini-treatise in the form of a letter to Charlemagne dealing with monarchic rule, the relation between temporal and spiritual powers, the relation between Church and State, the personal qualification of a God-directed king, in short, a manual of Christian ethics for Christian rulers.

Bibliography

Asor Rosa, Alberto, et al., eds. *Antologia della letteratura italiana: Il Duecento.* Milano: Rizzoli, 1965.

Barattelli, Bianca. "Considerazioni sul 'Detto del gatto lupesco'," *Medioevo romanzo* 2 (1987), 363–380.

Bouquet, Dom Martin. *Recueil des Historiens del Gaules et de la France V.* Paris: Palmé, 1869.

Contini, Gianfranco, ed. *Poeti del Duecento. II.* Milano: Ricciardi, 1960.

Dümmler, Ernest, ed. *Monumenta Germaniae Historica: Epistolae Karolini Aevi: Tomus II.* Weidmannos: Berolini, 1895.

Folena, Gianfranco. "Rassegna bibliografica," *La rassegna della letteratura italiana* aprile-giugno (1957), 264–268.

Guerrieri Crocetti, Camillo. "Il detto del gatto lupesco," *Rassegna bibliografica della letteratura italiana* 22 (1914), 202–210.

——— "Su un antichissimo 'detto' italiano," *Giornale italiano di filologia* 5 (1952), 19–32.

——— "A proposito del 'Detto del gatto lupesco'," *Filologia romanza* 10 (1956), 113–121.

Laistner, M. L. W. *Thought and Letters in Western Europe a. D. 500–900* London: Methuen, 1931.

Muscetta, Carlo and Paolo Rivalta, eds. *Poesia del Duecento e del Trecento* Torino: Einaudi, 1956.

Pasquini, Emilio and Antonio Enzo Quaglio. *Il Duecento. Vol. I. Tomo*. Bari: Laterza, 1970.

Pisani, Vittore. "Noterella al 'Detto del Gatto Lupesco'," *Paideia* 11 (1956).

Rohlfs, Gerhard. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti III: Sintassi e formazione delle parole*. Torino: Einaudi, 1969.

Schiaffini, Alfredo, ed. *Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento*. Firenze: Sansoni, 1954.

Spitzer, Leo. "Ancora sul 'Detto del Gatto Lupesco'," *Giornale storico della letteratura italiana* 134 (1957), 460.

——— "Il 'Detto del Gatto Lupesco'," *Romanische Literaturstudien 1936–1956* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1959, 488–507.

Wallace-Hadrill, J. M. "The *Via Regia* of the Carolingian Age," *Early Medieval History*. Oxford: Basil Blackwell, 1975, 181–200.

Scipione E L'Ira Funesta: da Cicerone a Seneca a Petrarca

Nel quarto libro dell'*Africa*, Lelio, alla corte di Siface, fa un panegirico di Scipione per convincere il re africano all'alleanza con Roma; e l'esaltazione della sua figura umana e civile avviene sincreticamente attraverso la comparazione parallela, e incrociata, di quattro elementi: Scipione e Achille da una parte, Ennio e Omero dall'altra. Il passo in questione è *Afr.* IV, 38 sgg.:

> Maximus insano iuveni vigilavit Homerus;
> Rusticus egregio vigilat nunc Ennius. Atqui
> Dignus est hic Graio; sic dignior ille Latino
> Vate fuit.

Questo giudizio contiene in sé elementi ricchi di riflessi ed echi in altri versanti dell'opera petrarchesca; riferimenti non casuali ad un preciso filone della cultura latina; ed aspetti, per altri versi già molto ben indagati, non indegni di un'attenta considerazione critica. Un punto che offre occasione di ulteriori precisazioni è il confronto tra Scipione e Achille, che avviene implicitamente attraverso quello dei rispettivi cantori; e più precisamente sarà da verificare, al di là dell'apparente ovvietà, il valore degli attributi, e il perché Petrarca abbia definito "egregius" l'uno, "insanus" l'altro. Per quanto riguarda Scipione la questione è tale che riguarda i massimi sistemi del pensiero e della sensibilità petrarchesca, ed è nota l'ammirazione assoluta che egli aveva nei confronti di questa figura storica, tanto da paragonarla talvolta a quella di Laura (R.v.f. 186, 9–11). Ammirazione derivante,

ancor più che dall'effettiva eccezionalità morale dell'uomo, dal fatto che esso costituisce il modello esemplare a cui rimanda tutta la tradizione letteraria stoica latina.[1] Scipione si costituisce così prototipo paradigmatico della *virtus* stoica e repubblicana, ergendosi perciò su tutte le altre figure eroiche dell'antichità. Nell'ambito opposto, quello dell'*insania* e del *vitium*, è posto Achille, come indegno protagonista dell'opera del massimo poeta.

Lo stesso tipo di confronto, con una rassegna di esempi di stoica *fortitudo* da parte degli eroi di Roma repubblicana contrapposta alle scelleratezze degli eroi omerici, occorre nelle *Tusculanae* di Cicerone, ai capitoli XXII e XXIII del quarto libro, dove troviamo anche Ennio e, indirettamente, Omero. Particolarmente importante, in quanto si rivela come fonte del passo petrarchesco, il seguente brano di *Tusc.* IV, XXIII, 52:

> An est quidquam similius insaniae quam ira? quam bene Ennius *initium* dixit *insaniae*. Color, vox, oculi, spiritus, impotentia dictorum ac factorum quam partem habent sanitatis? Quid Achille Homerico foedius, quid Agamemnone in iurgio? Nam Aiacem quidem ira ad furorem mortemque perduxit.

Sulla testimonianza enniana, dunque, opera Cicerone, accostando alla definizione dell'ira come inizio della pazzia gli esempi degli eroi omerici più iracondi, primo fra tutti Achille perché più forte e perciò più colpevole. Accanto al ben noto passo di Valerio Massimo (*Fact. et Dict. mem. libri*, VIII, 14, 1: *Superior Africanus...vir Homerico quam rudi atque impolito preconio dignior*), sarà quindi questo lo spunto aggiuntivo sul quale Petrarca elabora la formazione delle due coppie Omero-Achille, Ennio-Scipione. Nello Scipione petrarchesco vengono, per dir così, a riassumersi e condensarsi tutti gli esempi di romana fortezza elencati da Cicerone poco prima, soprattutto quelli dell'Africano minore (*Tusc.* IV, XXII, 50) e di Scipione Nasica Serapio (XXIII, 51), ma più ancora vi confluiscono quei caratteri morali e umani di perfezione tràditi da tutto un filone della letteratura latina e di cui Petrarca si fa testimone e consapevole erede. Per l'*insanus iuvenis*, specificamente, la giustificazione più stringente si trova proprio nell'assimilazione di questo passo dell'Arpinate, nella presenza della citazione di

Ennio come esplicita *auctoritas* di Cicerone, e nella fusione dei due autori in un'espressione che è solo petrarchesca; infatti l'*Achille homerico* delle *Tusculanae* può diventare l'*insanus iuvenis* dell'*Africa* solo in ragione del giudizio enniano offerto in quella precisa maniera nel contesto ciceroniano e suffragato dal giudizio su Aiace poco più avanti.

Ma il passo delle *Tusculanae* ha ancora qualcosa da indicarci per il son. 232 del *Canzoniere*, che dice ai vv. 9–11:

> Sa 'l Valentinian, ch'a simil pena
> ira conduce: et sa 'l quei che ne more
> Aiace in molti, et poi in se stesso, forte.

Per quanto riguarda Aiace, i commenti[2] rimandano a Seneca e, ma è cosa diversa, all'episodio omologo di Ovidio (*Met.* XIII, 384–397). Ai nostri fini sarà interessante un confronto tra Seneca e Cicerone. Si tratta di *De ira*, II, 36, 5:

> Multi itaque continuaverunt irae furorem nec quam expulerant mentem unquam receperunt: Aiacem in mortem egit furor, in furorem ira.

Il secondo, appunto Cic. *Tusc.* IV, 52:

> Nam Aiacem quidem ira ad furorem mortemque perduxit.

Si noterà come l'*exemplum* senecano sia sostanzialmente una ripresa da Cicerone, e si può con ragione supporre che di ciò fosse consapevole anche Petrarca. In ogni caso questo si configura come uno di quei molti luoghi petrarcheschi in cui convergono, attualizzati, livelli diacronicamente distinti della *ligneé* classica.

La suggestione senecana si attua col concorso di due piani interagenti, e la ripresa fonica si realizza nella parallela bipartizione sintattica:

> Aiace in molti . . . in se stesso forte
> Aiacem in mortem . . . in furorem ira.

Mentre, però, il periodo senecano si compone di due proposizioni asindetiche con due soggetti distinti, in Petrarca il soggetto si unifica in Aiace e i due membri del periodo sono uniti da congiunzione. E' notevole che i dati dell'ira e della morte di Aiace siano dati per scontati e già esauriti col verso 10 (*....e sa'l quei che ne more*). Il verso successivo contiene uno sviluppo appositivo del precedente, sviluppo disteso fra il nome "Aiace" e l'aggettivo atteso, ma di fatto rinviato

all'altro estremo. Per quanto riguarda il debito con Seneca, a parte l'evidente ripresa nella struttura sintattica e fonica del primo emistichio, è interessante soffermarsi sul secondo membro dei due periodi: in fine di frase ritroviamo uguale scansione ritmica (''in se stesso forte''/''in furorem ira'') e analoghe strutture foniche allitteranti.

Se Seneca può avanzare questi diritti in sede fonica e ritmico-sintattica, Cicerone ha, però, consistenti rivalse sul versante lessicale. Intanto il *conduce* del v. 10 è molto più vicino per continuità etimologica a *perduxit* che non all'*egit* di Seneca. Soprattutto, poi, è determinante, poche righe più avanti, Cic. *ivi*:

> Semper Aiax fortis, fortissimus tamen in furore: nam
> ''Facinus fecit maximum, cum Danais inclinantibus
> Summan rem perfecit manu''
> proelium restituit insaniens: dicamus igitur utilem insaniam?

E' così che Aiace *forte* trova una sanzione molto più stringente nell'*Aiax fortis, fortissimus*..., con un diretto precedente lessicale che presenta, tra l'altro, una forte allitterazione di *f* (si noti ancora: *in furore*), prolungata addirittura nella citazione: *facinus fecit*...[3]. Notevole è pure che questa iterata allitterazione di *f* si ritrovi ancora nella *adnominatio* senecana *furor-furorem*. L'ultimo passo di Cicerone fornisce, inoltre, un precedente sintattico per la bipartizione del discorso con soggetto unico, e un' avversativa che, a ben guardare, presenta una certa attinenza con la corrispettiva particella avverbiale (*e poi*) del verso petrarchesco.

Forse qui, meglio che nel passo dell'*Africa* visto prima, si sentono, a passata di mano, le sottili venature del verso petrarchesco: l'intero sonetto è intessuto di riferimenti dotti: Plinio, Stazio e Orazio sono solo i nomi più grossi accanto ad altri minori; eppure l'impostazione è senecana, e già nell'iniziale paragone tra Alessandro e Filippo la dicotomia delle letture è tra Anneo e Tullio. E' presumibile quindi che nei versi della prima terzina Petrarca avesse in mente il dettato senecano, ma nel contempo usasse le parole tulliane che così profondamente aveva assimilato. Si noti infine lo svolgimento logico del discorso: dopo una nutrita serie di esempi di iracondia, Aiace è l'ultimo (*e sa'l quei che ne more/Nam Aiacem quidem*...), supremo e scellerato.

Se dunque in *Afr.* IX, 302, in una battuta di dialogo tra Ennio e

Scipione, troviamo detto: *Scipio mitis ait*, ciò ha ormai un valore significativo. Sia pure legato al momento del dialogo sulla via del ritorno, alla fine della guerra e all'attesa del trionfo a Roma; resta che quell'aggettivo è paradigmatico del personaggio Scipione nei confronti di tutti gli altri eroi-guerrieri, "fiore anticho di vertuti" molto prima che d'armi, ed è un'espressione che ha lo stesso valore caratterizzante dell'equivalente *pius Aeneas* virgiliano. Proprio sul piano di questa mitezza avviene lo scarto da tutti gli altri: Annibale nella storia (ma attraverso Livio), Achille nella letteratura.

Adriano Calzavara
Università di Venezia

Notes

1. Per Scipione nell'opera del Petrarca, cfr. A. S. Bernardo, *Petrarch, Scipio and the "Africa." The Birth of Humanism's Dream*, Baltimore, Maryland, 1962.
2. P.e. lo Zingarelli cita il passo di Seneca e riporta, col Carducci-Ferrari, il passo di Ovidio. Chiorboli tace.
3. *Versus tragici incerti.* Cito le *Tusculanae Disputationes*, M. Pohlenz, Lipsia, 1965.

Luci ed ombre del mito dafneo ne «Le rime» di Petrarca

Il mito di Apollo e Dafne è uno dei più fertili dell'immaginario collettivo occidentale. Ne troviamo menzione in un frammento di Empedocle, del V secolo, poi in Esiodo e, ne *Le metamorfosi* di Ovidio, che si ispira a fonti ellenistiche di due secoli prima, la trasposizione poetica più riuscita. Secondo questo mito, Dafne, figlia di Peneo, un fiume della Tessaglia, riesce a sfuggire alla seduzione di Apollo trasformandosi in alloro. L'alloro diventa la pianta sacra ad Apollo, la compensazione simbolica per l'eros negato. Il mito esprime pertanto il paradosso archetipico della femminilità inconquistabile, perfetta in quanto vergine, «assoluta,» ma inquietante in quanto cifra del desiderio mai appagato.

Max Müller, un indologo e studioso delle religioni del secolo scorso, sostiene che il mito nasce da un'ambivalenza semantica: la parola greca δαφνή sarebbe connessa al sanscrito «ahana,» che significa «aurora.» Secondo questa chiave interpretativa, il mito rappresenterebbe l'inseguimento dell'aurora da parte del sole.

L'immagine dell'incontro mancato dei due principi opposti è frequente nella tradizione occidentale.[1] Pensiamo al mito di Amor e Psiche, in cui Psiche, contrastata da Afrodite nel suo amore per il figlio della dea, è costretta a visitarlo di notte, senza poterlo vedere, ed è poi punita per la sua curiosità. Una simile sorte subisce Orfeo, anche lui punito perchè ha voluto vedere, chiarire, «far luce» sul proprio rapporto con la persona amata. Pensiamo, addirittura, a versioni del mito

molto più vicine a noi nel tempo, come il recente film *Lady Hawke*, in cui due amanti, trasformati da un sortilegio lei in falco di giorno, lui in lupo di notte, sono destinati a non incontrarsi mai, perchè nel momento in cui lui, al sorgere del sole, riprende le sue sembianze umane, può solo tendere invano la mano verso l'amata che sta per prendere il volo. Anche l'interpretazione mülleriana del mito dafneo allude, naturalmente, all'eros come conflittualità, tensione, inappagamento.

Per quanto riguarda la versione petrarchesca del mito dafneo, credo che sia possibile anche in questo caso leggere il tema dell'inseguimento luce-ombra, attraverso un'analisi dei loro delicati equilibri, continuamente messi in discussione nel corso del *Canzoniere*. Prenderò pertanto in considerazione alcuni canti più rappresentativi, dove luce e ombra lottano, si intercalano, si sovrappongono, in un gioco che continuamente rimanda alla problematicità del rapporto con l'amore e con il divino.

La sestina XXII introduce il tema del « vaneggiamento » del sole. Mentre le altre creature, dopo i travagli diurni, tornano a casa o s'annidano nelle selve « per aver posa almeno infin all'alba » (v. 6), il poeta, « da che comincia la bella alba » (v. 7), non ha « mai triegua di sospir col sole » (v. 10), e di notte, quando vede ardere le stelle, va « lagrimando e disiando il giorno » (v. 12). La problematicita' della ricerca della luce è messa in risalto, sul piano linguistico, dalla polivalenza connotativa delle metafore del sole e dell'ombra—schema retorico che sarà usato in molti altri canti. Nel corso dell'odiata notte, il poeta meledice « il dì ch'ì vidi il sole » (v. 17), ossia la sua vita da « uom nudrito in selva » (v. 18). Laura è qui infatti un' « aspra fera » (v. 20), che, di notte o di giorno, lo fa piangere « all'ombra e al sole » (vv. 21–22), fino al sorgere del sole (« e non mi stanca primo sonno od alba, » v. 22).

Nelle ultime due sestine Petrarca esprime la speranza di poter raggiungere, prima di morire, l'« amore totale » — ossia la perfezione dell'appagamento del desiderio — nella forma di una continuità ininterrotta di giorno e notte:

> vedess'io in lei pietà, che 'n un sol giorno
> può ristorar molt'anni, e 'nanzi l'alba
> puommi arricchir dal tramontar del sole.

Con lei foss'io da che si parte il sole
e non ci vedess'altri che le stelle,
sol una notte, e mai non fosse l'alba!
(vv. 28–33)

L'ipotesi della totalità, come sintesi di opposti, è però subito dopo (vv. 34–36) minacciata dall'immagine della donna che si trasforma in « verde selva, » e gli sfugge dalle braccia, proprio come Dafne inseguita da Apollo.

Petrarca intuisce qui l'inadeguatezza dell'eros — perlomeno nell'inmaginario collettivo occidentale — come via di accesso alla totalita', alla perfezione spirituale. L'ultima terzina (vv. 37–39), ripropone infatti la sconfitta della morte. E' interessante osservare come il motivo della mancata sintesi — che percorre tutto il canto con l'intersecarsi di luci ed ombre, giorno e notte, terra e stelle, selve e albe — si struttura nella seconda parte (ultime due sestine e ultima terzina). Ai due lati opposti — quasi i due estremi di una cornice che non si toccano — dell'immagine dell'amore totale stanno i due aspetti inconciliabili della morte, la speranza dell'ascesa dell'anima al cielo (v. 25) e la realtà del corpo sotterrato (v. 37).

Il sogno dell'appagamento non è totalmente negato, ma proiettato al di la' della conoscenza e dell'esperienza umana: « e 'l giorno andrà pien di minute stelle/ prima ch'a sì dolce alba arrivi il sole » (vv. 38–39). La via dell'eros è giudicata insufficiente, però forse esistono altre vie, per ora inaccessibili, quegli « altri poggi....et altri rami » postulati nei perfetti equilibri della sestina CXLII, alla cui esplorazione Petrarca si dedicherà in età più avanzata.

Dopo aver analizzato il rapporto luce-ombra nella sua espressione, a mio parere, più complessa e interessante nel canto XXII, mi soffermerò ad osservare altre connotazioni di tale metafora, nel tentativo di tracciarne un quadro interpretativo quanto più articolato. Credo che tre reppresentazioni ricorrenti della luce possano essere giustapposte ad altrettante diversificazioni nell'uso del motivo dell'ombra.

Il sole è, innanzitutto, l'amore per Laura, fonte di vita e di energia, che guida il poeta nelle difficoltà. Nel sonetto CLXXVI il poeta dice di andar sicuro per boschi inospitali e selvaggi, in quanto non teme il « Sol

ch'à d'Amor vivo i raggi» (v. 4). L'ombrosa selva genera sensazioni ambivalenti di orrore e di piacere (vv. 12–14), segno del timore-desiderio di allontanarsi dal suo Sole (v. 14).

La luce troppo intensa del sole-Laura può però spesso produrre disagio, come nel sonetto CVII, in cui il poeta si raffigura perseguitato dagli « amorosi rai,/ che dì e notte ne la mente stanno » (vv. 5–6). L'immagine paralizzante del sole che « abbaglia » (v. 8) è ripresa anche nei sonetti CXCIV — « ch'Amor per forza a lui mi riconduce;/ poi sì m'abbaglia che 'l fuggir m'è tardo » (vv. 10–11) — e CCXLVIII, in cui addirittura l'immagine di Laura come musa, ispirazione poetica si capovolge e minaccia, paradossalmente, di condurre alla crisi linguistica, al silenzio, in quanto entità inesprimibile, che trascende la parola poetica — « allor dirà che mie rime son mute,/ linguaggio offeso dal soverchio lume » (vv. 12–13).

Il sole è, infine, luce divina, rappresentata talora come rivelazione che trascende il sole laurano, a alla cui « illuminazione » il sole laurano allude, prepara. Si veda, ad esempio, l'« altro lume » (v. 37) del già menzionato canto CXLII a cui il poeta viene « scorto d'un soave e chiaro lume » (Laura) (v. 21), che l'aveva in precedenza difeso dal « dispietato lume » (v. 2) delle passioni giovanili, oppure l'immagine del « vivo sole » che non cela agli occhi del poeta « 'l celeste lume » (vv. 1–2) nel sonetto CCXXX. Nei canti post-mortem la donna assunta in cielo diventa tutt'uno con la luce divina — ad esempio nel sonetto CCLXXV (« Occhi miei, oscurato è 'l nostro Sole,/ anzi è salito al cielo et ivi splende » vv. 1–2) — all'interno di quel percorso che porterà Petrarca dal culto di Laura al culto della Vergine.

Al polo opposto troviamo le raffigurazioni dell'ombra, opposte ma parallele, o intrecciate con quelle del sole, ed altrettanto conflittuali.

Così come il sole dà vita e protegge dalle tenebre, l'ombra, nella sua accezione più positiva, offre riparo dal sole che arde e abbaglia. E' questa la realizzazione più perfetta ed equilibrata della metafora del lauro, come nella sestina XXIII — « pur con la sua dolce ombra/ ogni men bel piacer dal cor mi sgombra » (vv. 168–169) — e nella sestina CXLII — « tal che temendo de l'ardente lume/ non volsi al mio refugio ombra di poggi,/ ma de la pianta più gradita in cielo » (vv. 10–12).

In un'altra sestina molto interessante, la XXX, l'ombra del « dolce

lauro, » che il poeta seguirà « per lo più ardente sole e per la neve » (vv. 16–17) assume anche connotazioni inquietanti. Alla paralisi del sole abbagliante si contrappone la rigidità della femminilità che non si concede, la bellissima immagine della

> giovene donna sotto un verde lauro
> vidi più bianca e più fredda che neve
> non percossa dal sol molti e molt'anni
> e 'l suo parlare e 'l bel viso e le chiome
> mi piacquer sì ch'ì l'ò dinanzi agli occhi
> ed avrò sempre ov'io sia, in poggio o 'n riva
> (vv. 1–6)

che racchiude in sè la minaccia di una soggezione fisica e spirituale che accompagnerà Petrarca per tutta la vita. I motivi della rete, delle catene, degli « invescati rami, » dell'ombra fredda ricorrono infatti sovente all'interno della metafora del lauro — ad esempio nei canti CLXXXI, CXCV, CXCVII, CCLXVI.

L'ombra è, infine, semplicemente, assenza, morte, duro richiamo alla contingenza, alla precarietà della condizione umana. Il Sole salito al cielo del sonetto CCLXXV è ora « oscurato » agli occhi del poeta, quantunque ci sia la speranza di vederlo ancora. Nel bellissimo sonetto CLXXXVIII, uno struggente senso di caducità, l'intuizione della fine dei legami terreni più cari vengono rappresentati con l'ombra che cade dall'umile colle « ove 'l gran lauro fu picciola verga » (v. 11) — cioè sul paese in cui nacque e crebbe Laura — per togliere agli occhi — e quindi rendere inaccessibile all'esperienza umana — la dolce vista dei luoghi in cui abita Laura. L'ombra come tenebre, come impossibilità di conoscenza è dunque, innanzitutto, assenza di assoluto, allontanamento da Dio. Proprio per questo il Petrarca religioso, che riuscirà alla fine a trascendere una metafora « insufficiente, » le luci ardenti e le ombre gelide da cui il lauro non sempre ripara, chiede esplicitamente a Dio, nella sestina CCXIV, di porgergli la « man destra in questo bosco » (v. 29), nella speranza che « vinca 'l tuo sol le mie tenebre nove » (v. 30).

Rita Cavigioli
University of California, Los Angeles
Department of Italian

Note

1. Se pensiamo invece alle religioni orientali e alla loro celebrazione della sintesi degli opposti — giorno e notte, Yin e Yang, bene e male, ecc — non possiamo che associare questo mito al manicheismo della nostra cultura.

A Study of the Relationship Between Pirandello's *I vecchi e i giovani* and *Il fu Mattia Pascal*

In terms of plot, style and theme, Pirandello's two novels, *Il fu Mattia Pascal* and *I vecchi e i giovani* appear to have little in common. The first, a tragic-comic tale of one man's failed attempt to become totally self-determining appears wholly unrelated to *I vecchi e i giovani*. The latter work has often been referred to as an historical novel because of its focus on a period of violent change critical in Sicilian history and in the author's own life. But these two seemingly unrelated novels are so intimately connected that *I vecchi e i giovani* could be considered the sequel to *Il fu Mattia Pascal*.

In the central chapter, "Il lanternino," of *Il fu Mattia Pascal*, the author filters his vision of the tragedy of human existence through the metaphor of the tiny lantern. The "lanternino" is defined as that fragile light produced by the mind of each individual that casts a comforting circle of brightness around the solitary soul. This light shields man from the truth that he is alone in a dark void and subsequently that his existence has no meaning. The "lanternino" represents the illusory hopes, constructions and beliefs that individuals project onto their lives in order to feel meaningful. In *I vecchi e i giovani*, the transparent, self-conscious metaphor of the "lanternino" is subtley diffused into the powerful chiaroscuro imagery which dominates the work. Everywhere in this brooding novel permeates the striking contrast between light and dark visions of the unreal and the horrifyingly real. The chiaroscuro imagery of *I vecchi e i giovani* reaches beyond a purely

natural level of description and rises to a psychological plateau. Pirandello paints with light and dark to reflect the conflict between hopeful illusions and bitter despair within the human mind. *I vecchi e i giovani* unmistakably recalls the "lanternino" of the earlier novel but goes beyond *Il fu Mattia Pascal* by exploring the existential despair when the light goes out.

"Il Lanternino" both literally and thematically is the central chapter of *Il fu Mattia Pascal* and illustrates that just as the individual, as an obligatory member of society, necessarily adheres to a collective system of beliefs, so to he/she invents a foundation of beliefs (forms) that justify his/her personal existence. The lanternino represents Pirandello's tragic belief that self-deception is necessary to survive.

In this chapter, Adriano Meis, Pascal's invented self, suffers temporary blindness due to an operation. Signor Anselmo, the eccentric, elderly landlord and theosopher, attempts to comfort Meis by explaining that the darkness of a physical blindness is a minor discomfort in comparison to the endless night of existential despair. The protagonist summarizes Anselmo's concept of how man, by clinging to illusions, avoids facing the black void that cradles his being.

> E questo sentimento della vita per il signor Anselmo era appunto come un lanternino che ciascuno di noi porta in se acceso; un lanternino che ci fa vedere sperduti su la terra, e ci fa vedere il male e il bene; un lanternino che projetta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi, ma che noi dobbiamo pur troppo creder vera, fintanto ch'esso si mantiene vivo in noi. Spento alla fine a un soffio, ci accoglierà davvero quell'ombra fittizia, ci accoglierà la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione, o non rimaremo noi piuttosto alla merce dell'Essere, che avrà soltanto rotto le vane forme della nostra ragione?[1]

For Anselmo, this "lanternino," as the diminutive form suggests, is a frail, miniscule light blown out almost effortlessly with a "soffio," a puff of air. With that "soffio" comes the death of illusions and eternal darkness, "la notte perpetua." Pirandello, in his work *L'Umorismo* makes plain his pessimistic conception of existence that the metaphor attempts to poetically visualize. He describes the burden of man's self-

consciousness that leads him to project artificial sense and meaning onto the continuous flux of disconnected events known as life:

> All'uomo,....nascendo è toccato questo triste privilegio di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di se questo suo interno sentimento della vita, mutabile e vario.[2]

Thus, the "lanternino" has the contrary function of both shield and threat to man's existence. It shields man from the truth that he has no special significance or ordered place in the universe and thus the "lanternino" protects against existential despair. However, the precarious existence of these illusions that weakly guard against the "ombra," menacing reality, make despair all the more likely when the lanternino is blown out.

Early in the novel, when Mattia Pascal begins to understand exactly how meaningless his life really is, he comes dangerously close to finding his own "lanternino" extinguished. Left to himself too long as caretaker in a library that has no patrons, he reads books of philosophy to fill his time. Pascal meditates to excess on the sorry state of his life. The comprehension of the emptiness both within himself and all around him finally becomes overwhelming, "Così, sempre, fino alla morte, senz alcun mutamento, mai....L'immobilità della condizione di quella mia esistenza mi suggeriva allora pensieri subiti, strani, quasi lampi di follia."[3] An important and recurrent theme in this novel that is fundamental in *I vecchi e i giovani* is here revealed: thinking too much is the greatest threat to the internal equilibrium of an individual. Pascal instinctively reacts to the frightening discovery that his life, in fact life itself has no meaning, by running away. Out of self-preservation Pascal abandons his static, cerebral world and attempts to flee from himself. This escape leads him to invent the new self Adriano Meis.

The underlying pessimism of *Il fu Mattia Pascal* is strikingly more acute in Pirandello's novel *I vecchi e i giovani*. The comic and bizarre elements of *Il fu Mattia Pascal*, which temper the bitter conclusions of the tale, are absent in *I vecchi e i giovani*. *Il fu Mattia Pascal* is told in first person, which lends intimacy and makes the reader a more active participant in the adventure, the language is lively and there is more action and dialogue. In contrast, the later novel is written in third

person, has little dialogue or action and is filled with detailed description. By comparison, it is immediately apparent that *I vecchi e i giovani* is a more oppressive, darker portrait of life than *Il fu Mattia Pascal*, and the rhetorical devices employed by the author serve to accentuate his hopeless vision of the human condition. Critic Sarah D'Alberti eloquently summarizes the hopeless portrait of man's existence presented in *I vecchi e i giovani*:

> Ci troviamo, con *I vecchi e i giovani* di fronte ad una struttura psicologica fatta di amarezza e di delusione, in cui la vita, che è svuotata di ogni valore; ma anche così svuotata, la vita è sempre qualche cosa che l'uomo deve soffrire e a cui non può sottrarsi, anche se intimamente non può o non vuole accettarla.[4]

I vecchi e i giovani illustrates the existential crisis outlined in *Il fu Mattia Pascal* no longer in terms of one individual, but in terms of a whole society. This novel develops the philosophy of the "lanternino" in terms of the collective body. It focuses on the beliefs and illusions of a society in a particular period in history. It is 1893 in Sicily, the year of the Fasci movement. It is a moment of intense change, a violent upheavel of the old order politically, socially and economically. The struggle, as the title suggests is fought primarily between the old and the new generations. One value system, one set of illusions is challenged and eventually replaced by a new set of illusions, both of which in Pirandello's view are equally absurd.

I vecchi e i giovani opens as the sun rises over the decadent Sicilian landscape brutally accentuating the misery of its inhabitants:

> Pioviggianava ancora a scosse nell'alba livida tra il vento che spirava gelido a raffiche da ponente; e a ogni raffica, su quel lembo di paese emergente or ora, appena, cruccioso, dalle fosche ombre umide della notte tempestosa, pareva scorresse un brivido, dalla città, alta e velata sul colle, alle vallate, ai poggi, ai piani irti ancora di stoppie annerite, fino al mare laggiù, torbido e rabbuffato. Pioggia e vento parevano un 'ostinata crudeltà del cielo sopra la desolazione di quelle piagge estreme della Sicilia....[5]

There is nothing hopeful in this sunrise. It is an "alba livida," an ashen-colored dawn, bruised as the adjective "livida" suggests and torn asunder by violent, icy winds and a wretched downpour. Nature cruelly

assaults the already desolate human domain. The sunrise, which normally connotes beginning, rebirth and hope here only highlights the images of death and decay associated with the human world. Nature in this opening depiction appears as another ruthless oppressor persecuting and ravaging Sicily.

From the opening pages of *I vecchi e i giovani*, Pirandello paints the langscape with dark and light imagery. He describes the dawn with the oxymoron ''alba livida'' which immediately juxtaposes light and dark. The first rays illuminate the gray Sicilian landscape which emerges out of ''fosche ombre,'' a hazy obscurity. The adjectives ''velata'' and ''annerite'' also reinforce the dichotomy between light and dark, between like and death, hope and despair. The device of chiaroscuro adds drama and tension. The metaphor of ''il lanternino'' in *Il fu Mattia Pascal* equates light with illusion. Pirandello adds a new dimension to this concept in *I vecchi e i giovani*, evidenced by his association of light and Nature. The concrete, visible light (alba) of the sun is real, and rather than softening the agony of human misery as does man's inner ''lanternino,'' it makes it apparent. Nature is not merely indifferent to man but spotlights his failures and inherent weaknesses. Nature in *I vecchi e i giovani* represents tangible reality in constant flux as opposed to man's world of contrived forms.

Once the author sets the sullen mood with his description of the desolate, Sicilian terrain, he introduces a cast of characters who, in varying degrees, have removed themselves from reality. According to critic Carlo Salinari, the characters of *I vecchi e i giovani* are essentially distinguished one from the other by the way their subjective world-perception interacts with cruel reality: ''....nella loro differenziazione i personaggi vivono in una sola dimensione: il modo come configurano se stessi e il mondo delle illusioni che essi scambiano per realtà.''[6]

Of all the characters, Mauro Mortara and Don Ippolito have most securely locked themselves inside the gates of a construed reality. They have built replicas of the past, well fortified against the intrusion of truth about themselves and their ideology. These two characters in particular hold onto the illusions of one generation's collective lantern, which, now obsolete, grows ever dimmer outshone by the lantern of the next generation.

Mauro Mortara, a simple farmer who fought with Garibaldi for the unification of Italy and the autonomy of his land, is lost in the past. He remains committed to his belief in a united *patria* which he fought to bring into existence but which has since lost sight of the old ideals and which is being challenged with increasing ferver by a revolution-hungry youth.

Don Ippolito is even more dangerously withdrawn from the rest of the world. Unlike Mortara, the Bourbon prince has consciously separated himself from the present and has carefully constructed an impenetrable, self-contained, facsimile of the past. Although the existence of the Bourbon rule in the two Sicilies has not been recognized for over thirty years, Don Ippolito refuses to admit his fall from power, and instead keeps,

> una guardia di venticinque uomini con la divisa borbonica nel suo feudo di Colimbetra, dove fin dal 1860 si era esiliato per attestare la sua fiera fedeltà al passato governo delle Due Sicilie....[7]

In *I vecchi e i giovani*, Pirandello does not resurrect the metaphor of the "lanternino" of the earlier novel to illustrate the conflict between illusion and reality. Instead the author recalls the metaphor and all of its connotations in a modified, more subtle image of "la fiamma," the flame. In reference to the individual, "la fiamma" signifies the force of hope and belief in one's self-worth that incites enthusiasm and action to change the state of things. In terms of the collective body, "la fiamma" refers to an ideology or belief which a society actively fights to preserve or to realize. The power of "la fiamma" in *I vecchi e i giovani* is, like the "lanternino," a source of hope, however illusory, but in the latter novel a new aspect is associated with this light, its potential to burn dangerously out of control. In this second novel everything is heightened to the extreme. The "fiamma" a dynamic and dangerous image has replaced the fragile "lanternino." The flame's brilliant light dramatically heightens the contrast with the darkness that lies beyond the singular and collective illusions and therefore presents a double jeopardy. Not only can the flame destroy in its zeal and force, but there is a direct relationship between the power and brightness of this light and how debilitating the horror when the flame is extin-

guished; the more fervent the belief in the illusions, the greater the despair when the light goes out.

The multitude of characters in this novel must each be understood in terms of how distant their personal reality remains from the truth. The premise of the novel may be reduced, as Salinari suggests, to a depiction of the battle between illusion and truth waged in the human psyche: "....i personaggi qui contano per il modo illusorio che si creano, per il modo in cui presentano se stessi, e per il modo tragico in cui quelle costruzioni di cartapesta crollano."[8] The extent to which the "fiamma" burns in the mind and heart of the character is therefore the most fundamental, distinguishing property.

Spiradone Covazza is a pessimist whose "fiamma" is dimly light. A leading voice of the rising movement (I Fasci), he attacks the naive optimism of the members of this revolutionary party. In the following passage, Covazza draws a comparison between his own controlled, cynical view of the possibility for change, which is founded in reason, and the emotional, unrealistic aspirations of the overzealous youths in the movement. Repeatedly, Covazza employs the metaphor "la fiamma" to dramatize the force and fury that drives the rebels in their fight for change. Covazza strikes out against the members of the Fasci who criticize his careful, pragmatic approach. He bitterly attacks the blind idealism that he sees as the most disabling disease of any real effort towards realizing the party platform:

> Ma volevano dire ch'egli provasse un acre piacere nel mettere avanti così, fuor di tempo e di luogo, le verità più spiacevoli, nello spegnere col gelo delle sue argomentazini ogni entusiasmo, ogni fiamma d'idealità, a cui pur tuttavia era tratto irresistibilmente ad accostarsi. Scarafaggio con ali di falena — lo aveva definito su la 'Nuova Età' Lino Apes: accostatosi alla fiamma, spariva la falena, restava lo scarafaggio. Calunnia e ingratitudine! Egli stimava dover suo, invece, servarsi così frigido in mezzo a tante fiamme giovanili; che se queste non eran fuochi di paglia, alla fine si sarebbe scaldato anche lui; e se erano, faceva il bene di tutti, spegnendoli.[9]

Light and dark, illusion and reality are constantly and emphatically contrasted in this passage. This is one of the most transparent examples of Pirandello's technique of chiaroscuro on a psychological level.

With icy words such as "gelo" and "frigido," Covazza describes his cynical viewpoint, which wants to squelch the "fiamma d'idealità," the dangerous romanticism of the young party members. The metaphor in this passage, which describes Covazza as a roach whose wings have been burned off, suggests that he, like the idealistic youth he offends with his cynicism, once burned with hope. His "fiamma," however, fatally met with reality and now he is left with the uncomfortable chore of recognizing illusions for what they are. Covazza is yoked with the burden of truth. In his refusal to court a romantic vision of himself and the cause, he is incapable of hope. Even more distressing is that he is completely alone with reality. He, the "scarafaggio," a disgusting, base insect, stands by himself opposed by the "fiamme giovanili" and the "fuochi di paglia." Like the scarafaggio however he is protected by a hard shell, the shell of cool realism, which assures his survival while the youths will inevitably be destroyed by their idealism.

Lando Laurentano, the leader of the Fasci movement, is caught between the world of passion and the world of reason. He is enticed by the force and freedom of the "fiamma" yet his life is rooted in rationality and he can see the danger of trusting too strongly in an ideal. The image of fire returns in his rhetoric to describe that force which compells men to fight for their beliefs which he contrasts with the "freddo lume de[gl]i...intelletti accorti e calcolatori." According to Lando, the fire of hope that should have united Italy was burned out by the careful and the reasonable ones.

After reviewing his library and the books on which his rational, calculated comprehension of life is based, Lando condemns these artificial forms, which collectively are better known as myths. He realizes the scientific approach to life is a meaningless projection of reason on a flood of unconnected accidents. The "freddo lume" is merely the attempt by intellectuals to legitimize their "lanternino" by founding their illusions in pessimism and logic. Lando voices the fear already seen in *Il fu Mattia Pascal*; to think too much is dangerous: "Composizioni artificiose, vita fissata, rappresa in forme immutabili, costruzioni logiche, architetture mentali, induzioni, deduzioni — via! via! via! Muoversi, vivere, non pensare!"[10] Immediately after he reaches this conclusion, however, Lando returns to intellectualizing about the capability

of the masses to bring about any change in the social structure: "Sarebbero sorti nelle maggioranze una volonta e un sentimento così forti da promuover subito il crollo? Mancava in esse ancora la coscienza e l'educazione necessarie."[11] His inability to escape the logical, pessimistic understanding of life demonstrates that, as seen with Covazza, once one breaks down the illusions, there is no turning back to former innocence.

Each of the characters in this novel demonstrates that the contemplation of oneself and comprehension of the significance of one's existence comes suddenly and brings despair and death either physical or spiritual. For the following characters the light of the "lanternino" is blown out and the darkness is seen. It is impossible for them to hope and therefore impossible for them to carry on. Donna Caterina first dies in spirit, and when her absolute will to die is finally satisfied, she dies bodily as well. Corrado Selmi finds peace in suicide "spogliandosi di tutte le miserie, liberandosi di tutti gli ostacoli. . . ."[12] Dianella escapes the horrors of her reality by dying to the world in insanity. Francesco D'Atri, unable to bear the falsity of his existence beseeches death to envelope him in total darkness: "Ah, il bujo, il bujo, un luogo di riposo: la morte, si! Tutta quella guerra faceva vincere volentieri il ribrezzo della morte."[13]

The only character that has the potential to survive, aware of the ugly truth about himself and the world, is Flamminio Salvo. A ruthless opportunist who views life only in terms of material gain, he is dead to his humanity. Salvo, as he himself recognizes, has mastered the art of not thinking. The most dramatic example of his ability to divorce himself from his conscience and remain untouched by the horrible events that surround him is his reaction to his daughter's insanity and the brutal murders of two of his most intimate friends, Aurelio Costa and Nicoletta Capolino: "Nulla: non sentiva più nulla: nessuna pietà, ne affetto per nessuno. Un fastidio enorme anzi afa, afa sentiva ormai di tutto."[14] The image of "la fiamma" returns in this scene. The only thing that Salvo is compelled to do at the tragic news is to smoke a cigar: "Ah come volentieri avrebbe fumato un sigaro!"[15] The image of the burning cigar metaphorically recalls the burning bodies of his two friends who were mutilated and then set on

fire. The hyperbolic imbalance between these two images brutally illustrates the emptiness of this character. Also, the image of the cigar summons the previous connotations of "la fiamma," the fire within the individual that incites passion and hope. Salvo has no "lanternino," no hope except in the conquest of material satisfaction.

Death is a central theme in this novel and the author portrays death always with an exaggerated emphasis on the crude and the macabre. The most vivid and brutal depiction of death is that of Aurelio and Nicoletta:

> Allora la carrozza era stata assaltata da ogni parte, e l'uno e l'altra, tempestati prima di coltellate, di martellate, erano stramazzati, poi sbranati addirittura, come da una canea inferocita; anche la carrozza, anche la carrozza era stata sconquassata; ridotta in pezzi; e, quando su la catasta formata dai raggi delle ruote, dagli sportelli, dai sedili, erano stati gettati i miserandi resti irriconoscibili dei due corpi....[16]

Nowhere in this scene or elsewhere in the novel is death ever romanticized. The author's fascination with the grotesque particulars of death may be interpreted as his own attempt to see past the "lanternino" to the dark side.

The dismembered bodies of Nicoletta and Aurelio are burned. In this hideous vision, the image of the "fiamma" recurs. Both Nicoletta and Aurelio desire to actively change and control their worlds and they are literally and figuratively burned by their illusion. When the horror occurs these two are on a journey to escape the economic, political, moral and social controls oppressing them. The result of their pursuit of freedom sharply contrasts with the bitter-sweet conclusion of Pascal's affair with self-determination. The brutality of this scene expresses the much more extreme pessimism that life is never meant to be meaningful, and those who attempt to liberate themselves from this horrible truth will inevitably come to a bad end.

The end of the novel represents the culmination of this pessimistic vision of life. Mauro Mortara, the only character with purely noble intentions, sees the meaninglessness of his life and despairs. Again the realization of the emptiness of life is described in terms of light and dark. With his spirit broken by the failure of men in whom he believed, Mauro goes to his room and both physically and metaphorically turns

out the light: "Mauro aveva spento il lume."[17] In the darkness he searches for any shred of hope that might shield him from total despair.

> Bisognava che in quel bujo, a ogni costo, assolutamente, trovasse una ragione d'agire, in cui tutte le sue smanie si quietassero, tutte le incertezze del suo intelletto cessassero dal tormentarlo.[18]

The "lanternino" is out, however, and he has already seen the dark side. There is no turning back.

Everyone comes to a bad end in this novel, but the death of Mauro is the most tragic. Like Don Quixote, Mauro flees the ugly reality before him and invents his own more honorable world. He is likewise killed in much the same way as Don Quixote, fighting to preserve his noble illusions. The novel ends as it began. The "alba livida" illuminates once again the death and decay of man's world. The sun rises over the dead body of Mortara, killed by soldiers who mistakenly took him for an insurrectionist instead of one, like themselves, fighting for the preservation of the "beloved patria." Again, the aloof light of Nature mercilessly spotlights the failure of man:

> La piazza, come schiantata e in fuga anch'essa dietro gli urli del popolo che la disertava, appena il fumo dei fucili si diradò nel livido smortume dell'alba, parve algi occhi dei soldati come trattenuta dal peso di cinque corpi inerti, sparsi qua e là.[19]

Il fu Mattia Pascal and *I vecchi e i giovani* are intimately related. The full scope of the significance of the "fiamma" and the pervasive light and dark imagery in *I vecchi e i giovani* cannot be grasped without a careful understanding of "il lanternino." However, Pirandello has taken giant steps away from the easy pessimism of *Il fu Mattia Pascal* and has entered the realm of existential despair. The author no longer leaves his reader smiling smugly at the protagonist's good-natured tolerance of life's hardships. With the gruesome demise of character after character in the later novel, Pirandello dares the reader to face unromantic reality. Pirandello attempts to extinguish, if only momentarily, our own "lanternino."

Rebecca Messbarger
University of Chicago

Notes

1. Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* (Milano: Fratelli Treves, Editori, 1918) 107.
2. A. L. De Castris, "The Experimental Novelist," *Pirandello A Colection of Critical Essays* (1967): 94–95.
3. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* 59.
4. Sarah D'Alberti, *Pirandello Romanziere* (Palermo: S. F. Flaccovio Editore, 1981) 131.
5. Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani* (Milano: Oscar Mondadori, 1932) 9.
6. Carlo Salinari, *Boccaccio Manzoni Pirandello* (Roma: Editori Riuniti, 1979) 196.
7. Pirandello, *I vecchi e i giovani* 10.
8. Carlo Salinari, *Boccaccio Manzoni Pirandello* (Roma: Editori Riuniti, 1979) 191.
9. Pirandello, *I vecchi e i giovani* 284.
10. Pirandello, *I vecchi e i giovani* 269.
11. Pirandello, *I vecchi e i giovani* 274.
12. Pirandello, *I vecchi e i giovani* 245.
13. Pirandello, *I vecchi e i giovani* 348.
14. Pirandello, *I vecchi e i giovani* 349.
15. Pirandello, *I vecchi e i giovani* 349.
16. Pirandello, *I vecchi e i giovani* 352.
17. Pirandello, *I vecchi e i giovani* 438.
18. Pirandello, *I vecchi e i giovani* 438.
19. Pirandello, *I vecchi e i giovani* 444.

Works Cited

Budel, Oscar. *Pirandello*. New York: Hillary House Publishers L.T.D., 1966.

De Castris, A. L. "The Experimental Novelist." *Pirandello A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1967, 94–95.

D'Alberti, Sarah. *Pirandello Romanziere*. Palermo: S. F. Flaccovio Editore, 1981.

Floro di Zenzo, Salvatore. *La narrativa di Luigi Pirandello*. Napoli: Edizione del Delfino, 1978.

Lo Vecchio Musti, Manlio. *L'Opera di Luigi Pirandello*. Torino: G. B. Paravia & C., 1939.

Moestrup, Jorn. *The Structural Patterns of Pirandello's Work*. Odense: University Press, 1972.

Pirandello, Luigi. *Il fu Mattia Pascal*. Milano: Fratelli Trevis, Editore, 1918.

Pirandello, Luigi. *I vecchi e i giovani*. Milano: Oscar Mondadori, 1932.

Salinari, Carlo. *Boccaccio Manzoni Pirandello*. Roma: Editori Riuniti, 1979.

Villa, Edoardo. *Dinamica Narrativa di Luigi Pirandello*. Padova: Liviana Editrice, 1976.

Book Reviews

ANTONIO VITTI, *Il primo Pasolini e la sua narrativa*, New York, Peter Lang Publishing, 1987, pp. 152.

Il primo Pasolini e la sua narrativa by Antonio Vitti is a study of Pasolini's early works, *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* and *Il sogno di una cosa*, in the context of the complex social and political reality of the times. Prof. Vitti shows the continuity of Pasolini's ideas and how they were born out of specific linguistic, social and political problems of Modern Italy. He gives background information on the political and linguistic environment of the period in which the novels studied were written: the development of neorealism and the reaction to it, the history of the "questione della lingua," the growth of urban slums outside of Rome and even a brief history of the Roman dialect. However his actual literary analysis of Pasolini's language and specifically the use of dialect often lacks weight. For example, when Vitti states, regarding a line of dialogue from *Ragazzi di vita*, "[La frase] esce quasi dalla pagina, anche perché abbiamo una transizione di tempi, dal passato remoto, usato dal narratore, al presente nel bercio del ragazzo. Questo cambiamento di tempo avviene tutte le volte che Pasolini passa dal discorso narrativo al discorso diretto dei gridi dei ragazzi," he is observing something true of all traditional novels with narration in the past tense. It leaves one truely perplexed as to whether he thinks this is a unique attribute of Pasolini's writing.

Vitti does not assume any knowledge of Italian literature or history,

leading one to believe that he envisions an audience of relatively less experienced students. Unfortunately, it is precisely those students who will have difficulty deciphering Vitti's book. This is due to the non-use or misuse of normal punctuation marks, relative pronouns and other grammatical niceties; for instance, "Vengono, quindi, esclusi gli anni tra le due guerre e i così detti 'Anni Trenta,' perché la 'quarta generazione' o la generazione di mezzo, come spesso vengono chiamati gli artisti che si formarono culturalmente prima della guerra, dovettero saggiare la propria lezione culturale con una drammatica serie di eventi: la guerra e la Resistenza che influenzarono e transformarono la proprio esistenza [sic]" (p. 1); and "Egli si fa continuatore dei valori acquisiti nel dopoguerra sviluppandoli con molte contraddizioni e spunti originali, senza di essi si arriva ad una nuova preistoria" (p. 22). This book would have been greatly helped by an editor, who might have been able to correct the ambiguities. It also would have been greatly improved by a proofreader, who would have been able to make a coherent sentence out of "Lo stato fascista che organizzò la cultura e l'intellettuali non aveva più un rapporto diretto con la massa, ma con gli instituti di cultura" (p. 3). A proofreader would have decided once and for all if *Ragazzi di vita* has eight or nine chapters, whether the character's name is spelled Riccetto or Ricetto, and would have saved time for all those readers who will search their dictionaries in vain for "scamparire," "traditione," "pagini" and "coicidere," and who will comb the library for *Alī*.

Anne Zuccaro
University of California, Los Angeles
Department of Italian

DONNA MANCUSI-UNGARO *Dante and the Empire*, Peter Lang Publishing, 1987, pp. 201.

Dante and the Empire by Donna Mancusi-Ungaro is a well-researched attempt to reconcile the tension that Italian scholars have long felt between Dante's formal treatise on political theory, the *Monarchy*, and his other better-known works, particularly the *Divine Comedy*.

Mancuso would like us to pay more attention to the *Monarchy* and see it "as the complement in prose to the poem, a complement in praise of politics to the ethics in poetry." Any examination of Dante's political ideology requires an in-depth look not only at the turn of events that shaped his life and exile but also an interpretation of his philosophical influences: Avveroes, St. Thomas, Aristotle, Cicero, Virgil, (and interestingly according to Mancuso) Plato and Socrates. Mancuso has made a heroic effort to cover all of this ground.

The problem facing any scholar of the *Monarchy* is that this work has been generally disregarded because Dante's political ideology, his desire for a *humana civilitas* was conservative even in his own day. Mancuso recognizes the difficulty inherent in comparing Dante's poems to his philosophical work and this short book gives the reader insight into the richness of Dante's philosophical influences as well as the complexity of his ideals.

C.C.

Academic Year 1987–1988

Visiting Professors

Fall 1987

Paolo Ramat, University of Pavia, taught an undergraduate and a graduate seminar on the "History of the Italian Language."

Winter 1988

Eduardo Saccone, Johns Hopkins University, taught an undergraduate course on Italian Civilization" and a graduate seminar on "Italian Literature in the 16th Century."

Spring 1988

Alberto Varvaro, University of Naples, taught an undergraduate seminar on "Italian Literatura of the Middle Ages" and a graduate seminar on "Italian Dialectology."

Lectures

Giovanni Cecchetti, "Sulla *Pioggia nel pineto* di Gabriele D'Annunzio."

Giorgio Colussi, "Problemi di lessicografia antica: la fabbrica del GAVI (Glossario degli antichi volgari italiani)."

Paolo Volponi, "Letteratura e Politica."

Anna Ramat, on the Evolution of Clitic Forms.

Events

The UCLA chapter of Pi Mu Iota, the Italian Honorary Society, held a reception for new members on May 25th. Professor Nathan Shapiro of UCLA's Architecture department gave a talk on "Fantasy and Reality in Italian Design." The honorees also enjoyed a musical presentation entitled, "Per le muse italiane."

Two plays, "La Marcolfa" and "Il pomo di Paride" were presented under the direction of Mrs. Althea Reynolds on March 11th.

Ph.D. Dissertations
1986–1988

Del Giudice, Luisa, ''Cecilia (Nigra 3): A Traditional Narrative Ballad in Socio-Literary Context,'' director, Lucia Re.

Donato, Clorinda, ''Inventory of the *Encyclopédie d'Yverdon*: A Comparative Study with Diderot's *Encyclopédie*,'' director, Franco Betti.

Giurgea, Adrian, ''Theatre of the Flesh: The Carnival of Venice and the Emergence of the Modern European Theatre,'' director, Franco Betti.

Grazzini, Filippo, ''Su Macchiavelli narratore: morfologia e ideologia della *Favola*,'' director, Fredi Chiappelli.

Magistro, Elise, ''The novels of Grazia Deledda,'' director Franco Betti.

Savoia, Francesca, ''Il teatro in scena: metamelodrammi italiani fra il Sette e l'Ottocento,'' director, Piermaria Pasinetti.

Verdicchio, Pasquale,''Luciano de Giovanni: Poetry Unbound,'' director Fredi Chiappelli.